أدبيات

الأدب الفكاهي

إشراف الدكتور محمود علي مكي

أستاذ الأدب الأندلسي — كلية الآداب بجامعة القاهرة

وعضو مجمع اللغة العربية

أدبيات

الأدب الفكاهي

تأليف الدكتور عبد العزيز شرف

الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان

١٠ أ شارع حسين واصف ، ميدان المساحة ، الدقي ، الجيزة - مصر

الطبعة الأولى ١٩٩٢

رقم الإيداع ٥٦١٢ / ١٩٩٢
الترقيم الدولي ٣ - ٠١٠٨ - ١٦ - ٩٧٧ ISBN

رقم الكمبيوتر 01 R 160358

طبع في دار نوبار للطباعة

الإهداء

إلى الذين لا يضحكون ..

ولا يحبّون أن يضحك النّاس ..!

المحتويات

المقدمة

الأدب الفكاهيُّ أكثر ألوان الأدب استهواءً للناس ، ومع ذلك لم يحظ بما حظيت به الألوان الأخرى من الدّراسة « الجادّة » و « الحضور » النّقديّ ؛ حتى ليثور السُّؤال اليوم : هل يحتاج النّاس إلى أدب فكاهي في هذه الحياة المرهقة بالحروب والمشكلات الاجتماعية والاقتصاديّة والسّياسيّة ؟ وإذا كان النّاس يحتاجون إلى هذا الأدب الفكاهيّ فلماذا ينشغل المبدِعون بالجِدّ من الأمور ، ويحلقون في سماوات تذهب بهم بعيداً عن جوهر الفن نفسه في تحقيق التّواصل بين النّاس ؟

ومؤلّف هذا الكتاب واحدٌ من هؤلاء ، يعيش عالَمهم ، ويكابد مكابدتهم ، متوجِّهاً شَطر المثل العليا ، متسائلا معهم عن « الشّيخوخة » التي تُفقد المجتمعات قدرتها على التّقدم ، وتقضي على طاقاتها المبدعة . إلى أن كانت هذه الرّحلةُ التي أتيح له أن يعيشها في هذا الكتاب دارساً للأدب الفكاهيّ ، ونظرُه متوجِّه نحو تجديد المجتمع المعاصر ، ومنطلَقُه ما يذهب إليه أهل الفكر من أن تجديد المجتمع يتوقّف في نهاية الأمر على تجديد الذّات .. على الفرد نفسه الذي يواجه مشكلات الحياة ، ويهدده التّقدُّم الماديُّ بالقضاء على معنوياته ؛ حتى إن واحداً من العلماء في إحدى التّمثيليات التليفزيونية الأمريكية يعلن — وهو يداعب بأصابعه أزرارَ جهازه الألكتروني : أن الفرد قد انتهى زمانه، ولن يتسنى له البقاء إلا إذا دارتْ أمور المجتمع كما تدور آلة دقيقة مُحكَمة . وهذا يقتضي القضاء على الفرديّة .»

ويوضح الأستاذ « جون جاردنر » كيف يخشى النّاسُ اليوم أن يكون صدى

أفكار « جورج أورويل » و « ألدوس هكسلي » نذيراً صادقاً بما يأتي من أحداث ، ويشكّون في القدرة الفردية بالمعنى القديم على البقاء إزاء المطالب الجماعيّة المعقّدة للمجتمع الجماهيريّ الحديث . فالخطرُ حقيقيٌ ، ولا بدّ من مواجهته بكل ما لدينا من موارد ، وهذه المواردُ لها وزنها ، فنحن نعرف الآن الشّيء الكثير من الأخطار التي يتعرّض لها الفرد في المجتمع الحديث .

ولا سبيل إلى تجديد الذّات الفرديّة والجماعيّة على السّواء ، والارتفاع بمعنوياتها ، وتخليصها من عوامل القهر والإحباط — غير العودة إلى الفطرة الإنسانيّة . هذه الفطرة التي ترشدنا إلى أن الإنسان لا يبكي فقط ، ولكنه « يضحك » أيضاً . حتى لنقول مع « برجسون » إن الضّحك مَلَكةٌ إنسانية من طرفَيْها ، فلا يضحك إلا إنسان . وما من شيء يضحكنا إلا أن يكون « إنسانياً » في صورة من صوره ، ولو على سبيل التّشبيه .

ولكي يتحقق للمجتمع المعاصر التّجديدُ المنشود فإنه ينبغي أن يهيّئ المناخ الملائم لذوي المواهب من المبدِعين في الآداب والفنون ، وأن يعين أفراده على تجديد أنفسهم . وإذا كنّا اليوم — كما يقول « جاردنر » نعلم بفضل البحث العلميّ الحديث الشّيء الكثير عن الشّخصية المبدعة ، وعن الظّروف البيئية التي تشجّع الإبداع والابتكار — فإن تجديد النّفس يظلُّ مرهوناً — في رأينا — بالبحث في مقوّمات الفطرة الإنسانية ، ومتطلباتها في الآداب والفنون . وهي المتطلّبات التي عبّر عنها الشّاعر العربيُّ بقوله :

أفِدْ طبْعَكَ المكدودَ بِالجِدِّ راحةً ... يَجمُّ ، وعَلِّلْهُ بِشيءٍ منَ المَـزْحِ
وَلكنْ إذا أعطيْتَهُ المَزْحَ فَليكُـنْ ... بِمِقْدارِ ما يُعطى الطّعامُ مِنَ المِلحِ

الشّاعر العربيُّ يختصر علينا الطّريق في الحديث عن وظائف الأدب الفكاهي ، وما يمكن أن يقوم به من دور في تجديد الذّات المعاصرة على الصّعيدَيْنِ : الفرديّ والجماعيّ من خلال دَعْمِ عوامل الإيجابيّة والإيمان والقيم

التي تضفي على حياة النّاس معنى ، ومقاومة عوامل التّقاعس والتّواكل والإحباط التي تهدّد الحضارة الإنسانية بالانهيار ؛ فالمتواكِلون — فيما يقول بعض المفكّرين — « لا يحقّقون شيئاً ، والذين لا يؤمنون بشيء لا يغيّرون شيئاً إلى الأفضل ، وهم لا يجيئون بجديد ولا يكونون في عَوْنِ أحد حتى أنفسهم . إن كلّ مَنْ يدرك وَضْعَ الحضارة المعاصرة يعلم أنها لا تتعرّض لخطر الانهيار بسبب الحاجة إلى القوة المادّية ، وإذا تعثّرت فلن يكون ذلك إلا نتيجةً لهبوطٍ في القلب والرّوح .»

والفنُّ — كما يذهب إلى ذلك علماءُ الجمال — اسم يُطلق على الإدراكات كلّها التي بها نعي الحياة وما يكتنفها من ظروف خاصة ، ثم نُحيل هذه الظروف إلى شيء طريف ، على النّحو الذي يجعلنا نذهب مع « أرسطو » إلى أن الفن يمكن أن يُعَدّ سياسةً لو قُدّرت أهميته تقديراً سديداً ، عندئذ يكون موضوعُه تجديد الذّات الإنسانية ، وتكون الحياةُ كلُّها هي مادته ومسرحه .

وتأسيساً على هذا الفهم تصبح أهم وظيفة للأدب بأنواعه المختلفة أن يجعل التّجربة الإنسانية تجربة أخاذة من خلال الحيَويّة التي يُضفيها عليها . يقول الأستاذ « إروين إدمان » : « إننا نعمل من أجل الفراغ ، وننفدع من أجل السّلام ، وليس العمل حلواً ولا السّعيُ هادئاً ، وإن إضْعافَ الحيويّة يَغُلُّ أجنحة الشّباب ، كما يعوق القوة والنّماء . وحضرةُ الثُّقلاء تبعث السّأم في الحديث وتجعله ممجوجاً . وإن قبح شوارعنا وبيوتنا ومُدُننا لهو إعاقةٌ واقعيةٌ لما يجب أن يكون مسرّةً وبهجة دائمة لو شئنا الكلامَ على نحو مثاليٍّ .»

هذا واحد من آلاف الأسباب الأخرى التي تدعونا إلى تأكيد حاجة العالم — في هذا العصر وفي كل عصر — إلى الأدب الفكاهيّ جنباً إلى جنب مع ألوان الأدب والفنّ الأخرى ، من حيث أداء وظيفةِ تركيز الحياة ، وتقويتِها ، وتجديدِها . وهي الوظيفةُ التي لا يستطيع فنٌّ بمفرده القيامَ بها ؛ إذ لا بدّ أن

تتكامل الفنون في أدائها ؛ انطلاقاً من الفطرة الإنسانية التي تشير إلى حاجة الإنسان الجماليَّة والفكاهية ضمن حاجاته الإنسانية الأخرى .

وربما كان العصر الرومانسيُّ وراء غَمْط الأدب الفكاهي حقَّه ؛ ذلك أنَّ « الرومانسية » – كما يقول د. علي درويش – لم تعرفِ السَّعادة التي تملأ النُّفوس القوية السَّليمة ، والتي هي في الواقع انتصارٌ على الحزن في النُّفوس القوية السليمة ! فهي وحدها التي تستطيع أن تنتزع نفسَها من براثن الآلام . ذلك لأن الرّومانسية كانت متعطِّشة لِلانهائي ، فلم تكفَّ عن الثَّورة ضدَّ ضيق الحيِّز الذي يشغله الإنسان في مجال الواقع . من هنا وَجد الرومانسيون في الألم الإحساسَ الذي يلائم النُّفوس السَّامية في هذه الحياة الدُّنيا ، ومن هنا وَضَعوا الحزن والكآبة في مرتبة العمق .

ولقد أدَّى هذا التَّصوّر « الرّومانسي » إلى خَلْطٍ عجيب في مفهوم الأدب الفكاهي في المراحل التي تلتِ الرّومانسية ؛ فلم تبدع ذلك الإبداع الفكاهي الرّائع الذي عرفه الإغريق والرّومان والعرب ، والذي بلغ ذِرْوته عند الكلاسيكيين ، وفي مقدمتهم « موليير » ، وسبقه في التُّراث العربي أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (١٦١ – ٢٥٥ هـ) .

وحسبنا أن نقرأ قول « لامرتين » ؛ لنتعرَّف على الأثر « الرّومانسيّ » السَّلبيّ في تطور الأدب الفكاهي من بَعْدُ . يقول : « إن شعباً جادًّا لا يؤسِّس شِعره على الهَزْل ، والجِدّيَّةُ في كل شيء جزء من الجمال ، والإنسانيةُ ليست ضرباً من التَّهريج .» ثم يُصدر هذا الحكم الذي يتنافى مع الفطرة الإنسانية : « إن الإنسان لم يُخلقْ لِلضَّحك !»

على أن الإنسان الذي تؤرقه فكرة العدم ، ويرين عليه حصارُ الموت ، وتقضُّ مضجعه بين حين وآخر أشباحُ الفناء تدفعه فطرتُه إلى أن يجد في « الضَّحك » علاجاً ناجحاً سرعان « ما يجيء بعصاه السِّحرية لكي يبدِّد تلك الهواجس

الكئيبة ، باعثاً فيما حوله جوًّا انطلاقيًّا مِلؤه اللهو والعبث واللاواقعية ؛ وعندئذ لا يلبث العالم الذي يعيش فيه أن يصبح حلماً لا حقيقة له ، وكأن مشاغلنا وآلامنا وهمومنا إن هي إلا أضغاث أحلام .» على حد تعبير الدكتور زكريا إبراهيم في كتابه القيِّم « سيكولوجية الفكاهة والضَّحك .»

فالأدب الفكاهيُّ – إذاً – يقوم بوظيفة « تَطْهيريَّة » حيث يزيل من النَّفس أدران الهم والقلق واليأس والحقد والتَّشاؤم والإحباط ، بل إن ماكس ايستمان يذهب في كتابه « الاستمتاع بالضَّحك » إلى أن الإحباط النَّاجح للإحباط نفسه يمكن أن يتمثَّل في نكتة لا تستغرق غيرَ ثوانٍ معدودات ، وإليك ما يحدُث قبل ذلك الانطلاق التَّشنُّجيِّ الذي نسميه الضحك .

يقودنا الموقف إلى أن نتوقع حدوث شيء ما . وحين نصل إلى ما نتوقَّعه يُنتزَع هذا الشيء بعيداً عنَّا ؛ ليحلَّ مكانه شيء آخر . إلى هنا نكون قد وَطِئنا مرة أخرى الطريقَ المألوف للإحباط . ولكن حين يتمُّ الاستبدال نلاحظ شيئاً ما . نلاحظ أن الشيء الذي اتَّخذناه بديلاً يحمل في طيَّاته مفاجأة ، وهذه المفاجأة تكون بمثابة مكافأة ؛ ذلك أنها أفضلُ كثيراً من كلِّ ما أردنا الوصولَ إليه ، وهكذا نزداد ثراءً في لحظة الإحباط .

وهذا أبو حيان التوحيدي ، يؤكِّد الوظيفة النَّفسية للضحك في قوله : « إياك أن تعافَ سماع هذه الأشياءِ المضروبة بِالهزْل ، الجارية على السَّخف ؛ فإنك لو أضربتَ عنها جُملة لَنقص فهمُك وتبلَّد طبعُك . واجعل الاسترسال بها ذريعةً إلى إحماضك ، والانبساط فيها سُلماً إلى جِدك ؛ فإنك ما لم تُذِقْ نفسك فَرح الهزل كَرَبها غَمُّ الجِد ، وقد طبعت في أصل تركيبها على التَّرجيح بين الأمور المتفاوتة ؛ فلا تحمل في شيء من الأشياء عليها ، فتكون في ذلك مسيئاً إليها .»

فالأدب الفكاهيُّ – في ضوء هذا الفهم – من وسائل تجديد الذات عند

الفرد والمجتمع على السّواء . ولذلك ازدهر هذا الأدب في الحضارات التي اتّسمت « بالحركة » ، حتى لنقول مع « بيتر دروكر » : إن الطريق الوحيدَ للبقاء في عالم في مهبِّ رياح التغيير نهب لأخطارٍ تهدّد سلامته يوماً بيوم — إنما هو التّجديد . إن الثبات الوحيد الممكن إنّما هو الثّباتُ على الحركة .

وإذا كان الغرض من الفكاهة ليس هو الإضحاك والضحك فحسب ؛ وإنما هو — كما سيجيء عند دراسة ما هية الأدب الفكاهي — التّقويمُ والتّهذيب والإصلاح ، بنقد أنواعٍ من النّقص أو القبح أو الخروج على المألوف — فإنه يُشترط في هذا النّقد ألا يجرح كما يجرحُ الهجاء .

من أجل ذلك أقدمت على تقديم هذه الدراسة للأدب الفكاهي تنتظم فصولها وحدةٌ فكريّة ، تتضح في البدء بتحديد ماهية الأدب الفكاهيّ و وظيفته، ثم تنْطلق لرؤية الفكاهة عبر الأجناس الأدبيّة من شعر ورواية وقصة ومسرحية في سياقٍ مترابط ، يفيد من أدوات الأدب المقارَن في النّظر إلى الأدب الفكاهيّ في الأدب العربي ، والآداب العالميّة الأخرى .

ولقد أفاد الكاتب كثيراً من الدّراسات القيمة التي كتِبَتْ في موضوع الفكاهة ، ومِن محاولات المفكرين والأدباء تفسيرَها ، وضربَ الأمثلة عليها ، وبيانَ تأثيرها الوظيفيّ في حياة الفرد والجماعة ؛ ممّا أتاح لهذا الكتاب أن يكون بين يدي القارئ .

والله نسأل أن ييسّرنا إلى الخير ، وييسّر الخيرَ لنا ، وأن يجعل من هذا الكتاب سبيلاً إلى إبداعات ودراسات خِصبة متنوعة في مجال الأدب الفكاهي ؛ أملاً في تجديد حياتنا المعاصرة .

القاهرة في نوفمبر ١٩٩٢ — الدكتور عبد العزيز شرف

الفصل الأول
ماهيّة الأدب الفكاهيّ

يقول الله تعالى في كتابه الكريم من سورة « النّجم » : ﴿ وأنّه هو أضْحكَ وَأبكى . وَأَنَّهُ هُوَ أماتَ وَأحْيا ﴾ (١)

فوضع — سبحانه — الضّحك بحذاء الحياة ، و وضع البكاء بحذاء الموت ، وهو — سبحانه — لا يُضيف إلى نفسه القبيح ، ولا يمنّ على خلقه بِالنّقص . ومن ثم كان موقع الضّحك من سرور النفس « عظيماً ، ومن مصلحة الطّباع كبيراً ، وهو شيء في أصل الطباع ، وفي أساس التّركيب ، لأن الضّحك أول خير يظهر من الصبيّ ، وبه تطيب نفسه ، وعليه يَنْبتُ شحمه ويكثر دمه الذي هو علة سروره ومادة قوته .» (٢)

والطّباق الحقيقي بين « الضحك » و « البكاء » أساسٌ لفهم الطّباق بين الفنون المعبّرة عن الاسمين الحقيقيين ؛ وربما كان في مقدورنا أن نقابل بين « الملهاة » و « المأساة » في فنون الأدب تأسيساً على هذا الفهم ؛ حيث تصدر الأولى عن حالة نفسية تبعث على الضّحك ، في حين تصدر الأخرى عن حالة نفسية تبعث على البكاء ، على النحو الذي يظهر من توازيهما في التاريخ ، أو الصّيغة ، بوصفهما لونَيْن ناضجَيْن تماماً من ألوان الأدب .

وربما كان في مقدورنا أيضاً أن نفسر ؛ ما يقوم عليه الأدب الضّاحك من تضادٍّ وتطابُق في البناء والوظيفة ، وفي الإرسال والاستقبال ، حين يجمع بين

---

(١) النجم ٤٣ — ٤٤ . (٢) الجاحظ : البخلاء ، دار بيروت ، ص ١٩ .

المتضادّين ، وحين يراعي التطابق بينه وبين ألوان الأدب الأخرى ، لغة واصطلاحاً ، إذ يصبح التّطابق لغة موافقة في التّوسّل بالوسائل الفنية في الإبداع الأدبي ، كما يصبح التّطابق اصطلاحاً في الجمع بين المعنى وضده . وهنا يصبح « التّضادّ » أكثر دلالة على جوهر هذا الأدب الذي يصدر عن حالة نفسية تبعث على « الضحك » وتسعى إليه . (حتى لنجد في المعنيين المتضادين : كالملهاة والمأساة في الأدب ، توفيقاً ، وإيقاع توافق بين ما هو في غاية التخالف ، كذكر الإبكاء مع الضحك ، يقول أبو صخر الهذلي :

أما والذي أبكى وأضحك والذي أمات وأحيا والذي أمرهُ الأمْرُ

مشيراً إلى الآية الكريمة ، وجامعاً بين المتضادين بالفعلين : أبكى وأضحك وأمات وأحيا ..)

وتأسيساً على هذا الفهم ، نبدأ في درس الأدب الفكاهي . « الذي تغلب عليه المقابلة الاسمية بين الضحك والبكاء ، ثم يتفرع الضحك ويتشعّب وتلوح منه الأفانين التي لا يقابلها البكاء في كل حالة ، بل يدخل فيها ويُحسب منها في بعض الحالات .» (١)

وفي تاريخ الفلسفة اليونانية اسمان متناقضان ، كان كلاهما مادة من مواد الضّحك وشاهداً من الشواهد التي يسوقها المعنيّون بتعريفاته وتقسيماته : الأول هو الفيلسوف « هيرقليطس Heraclitus » المولود في أفسوس بآسيا الصّغرى ، والذي نبغ حوالى سنة ٥٠٠ ق . م ، ويلقّب بالفيلسوف الباكي ، لأنه كان يُبكيه ما يراه من شقاء الناس ، على العكس من الثاني « ديمقريطس Democritus » الذي ولد سنة ٤٧٠ ق . م ، ويعرف بالفيلسوف الضّاحك ؛ لأنه لم يكن يُرى إلا ضاحكاً : يُضحكه منظر العالم وأحواله . وقد قال « جوفينال » الشّاعر اللاتيني السّاخر : « إن العجب لهيرقليطس أعظم من

(١) عباس محمود العقاد : جحا الضاحك المضحك . القاهرة ، دار نهضة مصر . ص ٣٦ .

العجب لزميله ؛ فإن دوام الضحك – صحيحاً أو متكلفاً – لا يشقُّ على أحد يريده ، وأما العجب كلُّه فمن ذلك الفيلسوف الذي يجد في عينه معيناً لا ينضب من الدُّموع ، ويحزن جدًّا أو يتكلَّف الحزن تمثيلاً ولهواً حيثما وجد مع الناس .» (١)

والقصة كلها – على حد تعبير العقاد – « مزدحمة بشواهد الضَّحك ومعارض البحث في حقائقه وأكاذيبه .. فمَنْ مِنَ الرِّجال يا تُرى أدْعى إلى الضَّحك عند الناظرين إليه ؟ أ نضحك من دائم البكاء أم نضحك من دائم الابتسام والقهقهة ؟ يخيَّل إلى الأكثرين أن الرَّجل الذي لا ينقطع بكاؤه أدعى إلى الضحك من الرَّجل الذي لا ينقطع ضحكه وابتسامه ، وأنها – بعدُ – موضوع صالح جدا للدّعابة والسّخرية . وأول ما يرد على الذهن من أسباب ذلك أن الضَّحك الدّائم والبكاء الدّائم كلاهما غير معقول .» (٢)

وهنا نذكر أن التضاد في الأدب الفكاهي ، يستهدف إظهار الخلل المنطقي، في موازاة المنطق الذي يسترسل في إظهار هذا الخلل بدون مفاجأة ؛ ولذلك يرد على الذهن أن الضحك « الدائم والبكاء الدائم كلاهما إفراط وخروج من الجد إلى ما عداه ، وما عدا الجد يلتقي بالضحك ولو في بعض الطريق .»

ولم يكن الفيلسوفان – بطبيعة الحال – على الصِّفة التي تفهم من كلمة : الفيلسوف الباكي والفيلسوف الضّاحك ؛ وإنما تعرَّضا لهذه الزيادة في الوصف لأنهما مبالغان ؛ فأراد الناس أن يكشفوا هذه المبالغة منهما ، فوصلوا بها إلى غايتها ، و وضعوا لها بذلك الوصف صورة هزلية تُشبه الصُّور التي يتعمَّد فيها الرَّسامون الفكاهيّون إبراز الملامح الشّاذّة بتكبيرها والخروج بها عن جميع مألوفاتها .

---

(١) العقاد : المرجع نفسه ، ص ٣٦ . (٢) العقاد : المرجع نفسه ، ص ٣٧ .

ولقد كان « هيرقليطس » يُترجم عن سَخَطه أحيانًا بحركات صِبْيانية ليست من البكاء ولا الحزن في شيء ، فكان يلعب مع الأطفال لِيَسأله الشُّيوخ فيجيبهم بأن الأُطفال أعقل منهم في تدبير اللعب ؛ لأنهم لم يصنعوا في ألاعيبهم ما صنعه الشّيوخ المحنّكون في أحق الأمور بالجِدّ والرّصانة . وكان « ديمقريطس » يسيح في الأرض من بلاده إلى مصر والحبشة وفارس والهند وكل قطر معمور ، وكانت الدُّنيا على أيامه قائمة قاعدة تهون فيها مصائب الآحاد إلى جانب المصائب التي تحيق بالدّول والشُّعوب . فكان يضحك من أولئك الذين يستسلمون للأحزان ولا يعتبرون بما حولهم من عاديات الزّمن وصروفه حيث ارتحل وحيث أقام . ومن نوادر جرأته – كما يقال – هذه السخرية التي اجترأ بها على « دارا » جبار الفرس وهو يسيح في بلاده . فإن هذا الجبار أحزنه أن تموت له جارة يحبها ، فوعده « ديمقريطس » بإحيائها بعد دفنها، وقال له : « إن الأمر لا يتطلّب أكثر من كتابة ثلاثة أسماءٍ على القبر ؛ فتعود الجارية إلى الحياة .» وسأله « دارا » في لهفة : « وما تكون هذه الأسماء؟» فأجابه الفيلسوف وهو يصطنع الجِدّ : « أسماءُ ثلاثةٍ لم يفقدوا أحداً من الأعِزّاء !» وكان هذا هو العَزاء .

« ولا ريب في أن البديهة الإنسانية كانت من قبيل الحديد الذي يَفُلُّ الحديد . فهي التي لقي منها الفيلسوفان جزاءهما من جنس العمل : سخر كلاهما من قومه فأرسله قومه في التاريخ على ذلك «« الكاريكاتور »» بين ضاحك دائم الضحك ، وباكٍ دائم البكاء . وهذا أيضاً باب من أبواب المضحكات التي انطوت عليها قصة الفيلسوفين : باب الصّورة الهزلية أو الكاريكاتور .» [1]

إذا كان الأدب الفكاهي يستهوي جمهوره ؛ فإن مرجع ذلك إلى البديهة

---

(١) العقاد : المرجع نفسه ، ص ٣٨ .

الحاضرة ، التي تجعل الفكاهة تصل إلى أغوار الأفكار والمشاعر المتضادة ؛ تخلق — ولو إلى أحين — وئامًا شاملاً بين أناس تباينت مآربُهم ، واحتدم بينهم الخصام في أمور السّياسة والأخلاق ، بل في الشخصية نفسها . حقيقة أن روح الفكاهة تختلف اختلافًا بيّنًا في النوع والدرجة من شخص إلى آخر ؛ إذ هي « ملكة نستطيع الكشف عنها بقليل من الصّبر والأناة عند معظم الناس ، وربما عند جميع الناس . ولكنها كمعظم الملكات الإنسانية ، لا توجد في حالة كبيرة من النمو منذ أن يولد الإنسان ، كما أننا لا نستطيع أن نحتفظ بها نَشِطة في أنفسنا ، أو أن نستجيب لها عند الآخرين ، دون أن نبذل مجهودًا من الخيال . فالفكاهة لون من الشعر ، وهي تنبع كاملة ومن تلقاء نفسها من الذهن وإليه ، لكنها لا تجد مَرْعاها الخصيب في الرءوس الخاملة ، أو عند أصحاب المشاعر غير المهذّبة . »[١]

فالأدب الفكاهي — إذًا — يُعادل حضور البديهة ؛ ولكنه — بوصفه لونًا من الفن — له أساليب من الكتابة ، فكثيرًا ما نصف أحداثًا أو أشخاصًا في الحياة الواقعية بأنهم مضحكون ؛ لأنهم يتجاوبون مع روح الفكاهة فينا . ولكن « لا يوجد في الطبيعة شيء مضحك — من ناحيةٍ — نوعيّة قاطعة . فإثارة الشيء للضحك تتوقف على طريقة نظرتك إليه ، أو بالأصح على ماذا يمكنك أن تجعل منه . »[٢]

وليس ثمة ضرر بطبيعة الحال — كما يقول « بوتس » — في أن نستخلص الملهاة من الحياة . وإنما الضرر في أن نخطئ فنظن أن ما استخلصناه هو الحقيقة . ذلك أن ما نراه مضحكًا قد لا يكون كذلك ؛ إذ إننا لا يمكن أبدًا أن نرى أي شيء في صورته الكاملة . ولعلنا لو أنعمنا النظر في المزيد من زواياه

---

(١) بوتس ، ل . ج . : الملهاة في المسرحية والقصة ، ترجمة إدوار حليم . القاهرة ، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر ، ١٩٦٥ . ص ١ .

(٢) Beerbohm, Sir Max: Yet again; the humour of the public .

لكان محتملاً أن تنقلب الملهاة فتكون مأساة ؛ بل كان من المحتمل حتى في هذه الحالة ألا يكون الشيء في ذاته مُفْحِماً . وأهمية هذه التفرقة تتضح من أمرين : فهي أولاً مبدأ من مبادئ الإنسانية والسلوك الحميد ، كما يتبين ذلك كل من يتسرع في الضّحك حتى في نفسه . ثم إنها ثانياً مبدأ من مبادئ علم الجمال : فأول مرحلة في أي فن هي إدراك هذا الفنّ أو تصوُّره أو تخيُّله ، وعندما ندرك أو نتخيل فنحن فنانون تكمن فينا بذرة الفن حتى ولو لم نمض بعد ذلك في نقل ما تصوّرْناه إلى الآخرين .

ومن أجل ذلك يربط الكثيرون من علماء الجمال الفن بالحُلْم ، فيقولون: إن كل مهمة الفن إنما هي العمل على خلق « عالم خياليّ » تكون وظيفته الأولى أن يجيء مخالفاً — بوجه من الوجوه — لهذا العالم الواقعيّ الذي نحيا في كنفه .

فالخيال عنصر من عناصر الأدب ، بفنونه المختلفة ، ومن بينها الأدب الفكاهي بطبيعة الحال ، إذ تنبع الفكاهة فيه كاملة ومن تلقاء نفسها من الذهن وإليه . وهنا يتضح المقصود بإثارة الشيء للضحك من خلال نظرة الأديب إليه ، وماذا يمكنه أن يجعل من هذا الشيء عن طريق قوة الخيال التي لا بد منها للأديب شاعراً كان أو روائيًا أو كاتباً .

وهي القوة التي تيسّر للأديب خلق أشخاص من رجال ونساء في الملهاة والمأساة معاً ، كما تُيسر له أن يمنح كلَّ شخصية سِمةً خاصة بها ، معتمداً في ذلك على ما يناسبها وهذا من عمل الخيال . فالروائي يرى الرجل الذي يخلقه ويتحققُه وهو يتكوّن بطريقة قد تكون غير إرادية ؛ إذ تأتي الصور على ذهن الروائي من كثرة تجاربه ومشاهداته وطول معاناته بغير تعمُّل .

بَيْدَ أن « روح الفكاهة » هي التي تجعل الكاتب الفكاهي يجسّد أشخاصاً يستثيرون الضحك ، أو صوراً شعرية كاريكاتيرية ؛ ذلك أن هذه الروح الفكاهية

sense of humour هي التي تُمكِّن الكاتب من أن يدرك العناصر الفكاهية في شتّى المواقف . وعلى الرغم من أن كلمة الباحثين قد اجتمعت على أن روح الفكاهة أو الحسّ الفكاهي سمةٌ هامة قيمة من سمات الشخصية ، إلا أن تحديد مضمون هذه الروح أو ذلك الحس قد اختلف من باحث إلى آخر ، فقال قوم بأنه نوع من الاستبصار insight ، وذهب آخرون إلى أنه ضرب من الإحساس الفلسفي بالحياة ، بينما حاول غيرهم أن يربط بينه وبين المِزاج الخاصّ .

وفي السياق الأدبي تشير « روح الفكاهة » إلى الاستجابة الملائمة للمؤثرات الهزلية من جهة ، والقدرة على ابتداع أفانين الضّحك من جهة أخرى . ذلك أن الروح الفكاهية تنطوي على عنصر « تقدير » appreciation يستطيع بمقتضاه الشخص أن يضحك في الوقت المناسب ، وعنصر « إبداع » creation يستطيع الشخص بمقتضاه أن ينتزع استجابة الضحك من الآخرين .. « وحينما نقول عن شخص ما من الأشخاص إنه يملك القدرة على تذوُّق النكتة من جهة ، وإنه يتمتع بحس فكاهي ممتاز — فإننا نعني بذلك أنه يتمتع بملكة الظَّرْف — أو خفة الرّوح — من جهة أخرى . وكلما قوي حَظُّ الفرد مِن روح الفكاهة زادت قدرته على تذوق النكتة وإطلاق الدُّعابة . ومن هنا فإن الباحثين الذين عُنوا بدراسة روح الفكاهة لم يقصروا بحوثهم على معرفة قدرة الأفراد على تذوق النكتة ، بل هم قد اهتموا أيضاً بمعرفة مدى نجاح هؤلاء الأفراد في تكملة الدعابات النّاقصة ، و وضع أسماءٍ للرسوم الهزلية ، وتأليف وتعليق على بعض الصُّور الكاريكاتورية ... إلخ .»[1]

فهل يمكن أن نقول قياساً على ذلك : إن الذي يميز بين الأدب الفكاهي وغير الفكاهي — هو هذه الروح الفكاهية ، التي تطبع العمل الأدبي بطابعها ؟

---

(١) زكريا إبراهيم : سيكولوجية الفكاهة والضحك . القاهرة ، مكتبة مصر ، ص ٢٤٢ .

نستطيع أن نذهب إلى ذلك ، وأن نولّد منه أن الأدب الفكاهي يتميز بفلسفته أكثر مما يتميز ببنائه ؛ فهو يمثل أسلوباً من التفكير ، ينبع من نظرة الكاتب إلى الحياة .

فالكاتب الذي تدفعه طبيعته إلى تأمُّل الجانب المشرق في الحياة سيلون حياة الناس بألوان عاطفته ، فيحسن بهم الظّن ، ويرى فيهم الخير ، ويهوّن من شأن عيوبهم ، ويلتمس المعاذير لأخطائهم . أما الكاتب الذي يسوقه مزاجه إلى مواجهة جوانب الحياة القاتمة فسيسوء ظنه بالناس ، ويشكُّ في قابليّتهم للخير والصّلاح ، وربما يجد نوعاً من المتعة والتّسلية في إحصاء عيوبهم ، وتقصّي سقطاتهم ، والمبالغة في تصوير ضعفهم . وعنده أن ذلك مما يثبت أصالة فلسفته ، ويؤيد صدق نظرته .

وفريق من هؤلاء « المتشائمين جُبِلتْ نفوسهم على حب الإنسانية ، فهم يَرْثون لحالها ، ويتألمون لوجيعتها ؛ ولكنهم مع ذلك يائسون من الإصلاح ، منكرون للتقدم . وهم يشكُّون في قدرة العقل ، وفي فضيلة الإنسان . ومن أمثال هؤلاء اليائسين الرُّحماء : حجةُ شعراء العرب أبو العلاء المعرّي ، فقد كان – على تشاؤمه وسوء ظنه بالناس والحياة – جمَّ العطف واسع الرحمة ، يودُّ لو استطاع أن ينقذ هؤلاء الغرقى في سَيْل الحوادث وعُباب الدهر ، وحينما ينتقص الناسَ ويعدِّد مساوئهم ومخازيهم لا يتعالى عليهم ، ولا يستثني نفسه ، ولا يشمت بهم ، ولا يتشهّى هجاءهم ، فهو يريد للناس الخير ، ويود لهم السعادة والتوفيق ، ولكنه لا يقبل أن يغالط في الحقائق نفسه ، ويؤثر الصدقَ في القول ، ويترفّع عن التزوير والسّفْسطة .»[1]

ويُظهرنا شعر « الهجاء » على نوع من المتشائمين طُبِعت نفوسهم على كراهة البشر ، والنفور منهم ، والضيق بهم . وأمثال هؤلاء يزيد تشاؤمُهم في

---

(١) علي أدهم : لماذا يشقى الإنسان . القاهرة ، مكتبة نهضة مصر ، ص ٣٧ .

كراهتهم للناس ، ويقوّي عندهم نزعة الازدراء والتّنقّص ، ويجعل لهم قدرة عجيبة على استشفاف العيوب وتحرّي أوجه النقص في الأخلاق والعادات والتقاليد وسائر ما تعتزّ به الإنسانية .

على أن هذا التشاؤم القائم على كراهة الناس « قد يقترن بالفهم الدقيق ، والفِطْنة البالغة ، والذكاء الخارق ، والبراعة في الكشف عن نواحي الخِسّة في الطباع الإنسانية ، وهو لذلك يَستعمل ما أوتيه من البصيرة في الكشف عن هذه الطّباع ، ويُلاحظ معاصريه ، ويراقب أعمالهم وتصرفاتهم ، ويحلل عواطفهم في غير شفقة ، ويشرح أفكارهم ، ويتسلّى بمشاهدة كبرياء الإنسان المغرور الأجوف ونفاقه وعجزه الفكري والأخلاقي .

ويخص أصحابُ هذا اللون من ألوان التشاؤم المتعصّبين المتشدّدين بنصيب وافر من سخريتهم ، وكراهتهم ومقتهم ، ومن ثمّ كان تحاملهم على التقاليد المتّبعة ، والعرف السّائد ، والآراء والمعتقدات الاجتماعية الغالبة ، ويشحذ فيهم ملكة السخرية ونزعة التنقص والميل إلى الهجاء .»[1]

ومن هؤلاء : أبو الطيب المتنبي ، وهو يروي لنا في إحدى قصائده خلاصة تجربته للناس ومدى ما فيها من عمق يجعلها تختلف عن تجارب الآخرين ، فيقول :

إذا ما الناس جرّ بهم لبيبٌ فإنّي قد أكلتهمُ وذاقا
فلم أر ودّهم إلا خداعــا ولم أر دينهم إلا نفاقـا

وحينما يلعن الناس ، ويحمل على معاصريه ينتزع نفسه من صفوفهم وينأى بجانبه عنهم ، ويحتاط لنفسه ، ويحاول أن يعلل اختلاف طبعه عن طبيعتهم كما في قوله :

---

(١) علي أدهم : المرجع نفسه ، ص ٣٧ .

ودهـرٌ ناسُه ناسٌ صغـــارٌ وإن كانت لهم جثثٌ ضخامُ
وما أنا منهمُ بالعيش فيهم ولكنْ معدنُ الذّهب الرّغـامُ

ومن هؤلاء – أيضاً – الكاتب البريطاني « سويفت » فكتابه المعروف « رحلات جليفر » أهجية مرة قاسية من أقوى الأهاجي التي وجّهَت إلى البشرية ، وقد افتنّ في تصوير ملهاة مأساة الإنسان ، ومزج فيها السُخرية البالغة بالفكاهة الطّلِيّة البارعة ، وقد أراد أن ينال من كبريائنا الإنسانية ، فصوّر المجتمع الكامل الوحيد مجتمع الأحْصِنة ؛ لا جمهورية أفلاطون ، ولا « يوتوبيا » السير توماس مور . والخلافات السياسية – في رأي « سويفت » ليست أجلّ شأناً من الخلاف « بين لابسي الكعب العالي ولابسي الكعب الواطئ . و وزراء الدولة ينالون مناصبهم ببراعتهم في الرقص على الحبل المشدود . ورأيه في النساء وجمالهن يشبه رأي المتنبي الذي يقول :

ومَنْ خَبَر الغواني ، فالغواني ضياءٌ في بواطنه ظلامُ

على أن الإنسانية قد عرفت كيف تنتقم لنفسها من « سويفت » ، وتجازيه صاعاً بصاع ، فجعلت هذا الكتاب المحزنَ العميق – الذي يَجْمُل بالرِّجال أن يتأملوه طويلاً – كتابَ تسلية للأطفال ، ولعل أشد ما يضحك فيه الأطفال هو ما يستدِرُّ دموع الخجل من عيون الرجال . وهذا « فولتير » مؤلف « كانديد » يؤثر العكوف على نفسه باعتبارها الملجأ الوحيد في « عالم السُخف والسّطحية » وعنده أن هذا هو ما يجمل بالرجل النّبيل الأخلاق المهذب النفس ، يقول « إميل فاجيه » في دراسته « لفولتير » : « كبرياؤه وحياؤه وفرط حساسيته جعلت منه رجلاً خجولا ميّالاً إلى العزلة كارهاً للبشر .» وليس من الغريب أن نجده رغم ذلك شديد الكلف باقتفاء آثار السُخف الإنساني لكي يُشبع نهمه ، فهو يحبُ أن يتأمّل هذا السخف الإنساني لكي يزداد له كُرهاً .

حتى « شوبنهاور » الذي يجعل الرحمة أساس الأخلاق ، يبدو من حياته الخاصة أنه كان راغباً في الاستغناء عن الناس . وهو يفسر سر الضحك بالازْدِواج الكامن في الطبيعة الإنسانية : الازدواج بين الفكر والعمل ، بين المثاليّ والواقعيّ ، بين العقل والعاطفة ، بين الفكرة المجرّدة والبداهة . وعنده أننا نضحك حينما ندرك التّناقض بين الفكرة المجردة التي نُكوِّنها عن شيء من الأشياء ، وحقيقة هذا الشيء و واقعيّته ، و وضوح هذا التناقض فجأة وعلى غير انتظار مِنّا يبعث سرورنا ، ويثير ضحكنا .

فمصدر الضحك ، ومصدر السخرية واحد ، ولكن كيف اتفق أن يكون الضحك سارًّا بهيجاً ، وأن تكون السخرية محزنة كئيبةً ؟ لقد أحسن شوبنهاور تفسير عنصر السرور الذي ينتج عنه الضحك ، ولكنه لم يفسر عنصر الحزن والألم الذي يمازج السخرية ، فهو يقول في تعليله لعنصر الضحك :

« الضحك بوجه عام حالة من حالات السرور ، فإدراك التّناقض بين الفكرة والإدراك الحسّيّ يسرنا ويمتعنا ، ولذا نسترسل في الضحك ، ويحتوينا السرور الذي يثيره هذا الإدراك ، وسبب ذلك هو أنه في هذه المعركة الفجائية بين ما أدركناه بالحس وما كوّنّا عنه فكرة يَعقد النّصر للإدراك الحسّي . وهذا الإدراك الحسي غيرُ قابل للخطأ ، وليس في حاجة إلى دليل خارج عنه ، فهو لنفسه خيرٌ ضمين . وسبب اشتباكه في المعركة مع الفكر الذي نُكوِّنه هو أن الفكر بتصوُّراته العقلية لا يستطيع أن يدرك الواقعيَّ في مختلف ظلاله وشتّى تنوُّعاته وألوانه . وهذا الانتصارُ الذي تناله المعرفة الحسّية على الفكر يملأُ نفسنا سروراً ؛ لأن الإدراك الحسي هو الضَّرب الأصيل من ضروب المعرفة التي لا تنفصل عن طبيعتنا الحيوانية ، وفي هذه الطبيعة الحيوانية يتمثّل كلُّ ما يمكّن الإرادة من إشباع نَهْمَتِها وإجابة مطالبها المباشرة . أمّا الفكر فأمره مختلف ومناقضٌ لذلك ، فهو القُوّة الثّانية للمعرفة ، وتدريبُه يستلزم بذلَ مجهودٍ ضخم ، وفضلاً

عن ذلك فإن التّصوُّرات العقلية هي على الدوام التي تقاوِم إشباع رغباتنا المباشرة ؛ لأنها وعاء الماضي والحاضر والمستقبل ، وهي مطيّةٌ ما يحفُّ بنا من المخاوف ، والسبيل الذي يتسرب منه الندم إلى نفوسنا ، ويهتدي به الهم إلى قلوبنا ، فغيرُ عجيب أن يستفيض سرورنا حينما نرى هذا الحاكم السّاهر والرّقيب العتيد الشّديدَ الوَطأة قد تكشّف عجزُه وظهر خطؤه ، ومن ثَمّ كان الضحك ملازماً للسرور .»

وإذا كان سبب الضحك السار عند « شوبنهاور » هو انتقامُ البداهة من التّفكير المجرد ، فما خطب السخرية ؟ وهل في هزيمة العقل وإخفاق الفكر وتقصير التّصوُّر إغراء بالسخرية وإثارة للحزن ؟ وهل يمكن النظر إلى أن سبب الحزن الذي يمازج السخرية هو أن هزيمة العقل تؤلم نفوسنا ، وكلما انكشف لنا ضعفُه وعجزُه ، وبان لنا قِصَر نظره ، وسوء تقديره ؛ حزّ ذلك في نفوسنا وسلّط علينا الهمّ واليأس ، أ ليس العقل هو سلاحنا الوحيد الذي نصول به في الحياة ونجول ، ونعتمد على أحكامه ونثق ببيّناته ؟ فكيف نطمئن ونحن نشهد مصرعه وكثرة عيوبه وأخطائه ؟ ولا شك في أن هذا هو مصدر القلق الذي يخالج نفوسنا في السخرية ، ونحن على الأقل نسخر من أنفسنا حينما يتّضح لنا أن سلاحنا العقلي سلاحٌ مفلول ، وأنه جهاز مختلٌّ لا يمكن الاطمئنانُ إليه ، والتّعويلُ عليه . ويتضح لنا من ذلك أن سبب الضحك وباعث السخرية هو ذلك الازدواج في طبيعتنا بين الفكرة والبداهة ، وبين العقل والإحساس ، فسرورنا بانهزام العقل وانتصار الإحساس يثير الضحك . « وتأمُّلنا هزيمة الفكر وانتصار البداهة يُغرينا بالسُّخرية ؛ فنحن حينما نفرح بهزيمة العقل إنما نفرح بهزيمتنا ونُسرُّ بغلبنا وسخافتنا ، ولهذا السبب كانت السخرية القريبةُ من الحزن التي تتضمن بعض صفات المأساة أعمقَ في نفوسنا وأقربَ إلى طبائعنا من الضحك ، وما أصدق قول المعري :

ضَحِكْنا وَكانَ الضّحْكُ مِنّا سَفَاهَةً وَحُقَّ لِسُكّانِ البَسيطَةِ أنْ يَبْكوا

فالضَّحِك شيء سطحيٌّ عارض ، ولكن السخرية عميقة ولاصقة بطباعنا .»[1]

وقد عَرف الأدب الفكاهي هذا الأسلوب من أساليب التفكير في فنونه المختلفة ؛ على نحو ما يظهر في « الملهاة » التي تقابل « المأساة » في الأجناس الأدبية ، وهناك من الدارسين من يذهب إلى أن « الملحمة من أقرب أنواع الأدب إلى هذين النوعين ، رغم عدم وضوح طابع فلسفي تتميز به كما تتميز « الملهاة » و « المأساة » . ويبدو أنها في « مرتبة وسط بين أساليب التفكير والصُّوَر التركيبية الخالصة . وليس من التناقض في شيء أن نقول هذا ؛ فإن الملحمة لا تضارع هذه الأساليب الأدبية في التفكير ؛ وإنما تتوسطها . وعلى الرغم مما يوجد بين الكتاب من ذلك « الشُّعور المخامِر بأن ثمة شيئاً مثل هذا الذي يسمونه أسلوبَ التفكير الملحميّ أو البطوليّ – فإن الملحمة لم تتطور ؛ بل بقيت كما كانت في صورها البدائية التي لا حصر لها .»[2]

كذلك لا يُعدُّ الهجاءُ أو التهكُّم في نفس مرتبة « المأساة » أو « الملهاة » ، وإن أمكن أن نشير إلى الملهاة الهجائية أو التَّهكمية ، تأسيساً على ما تنطوي عليه من أهداف وغايات . كما يمكن أن نتحدث عن لون من القصص أخذ طرفاً معيناً من السمات الظّاهرية أو العَرَضيّة من كل من « المأساة » و « الملهاة » ولكنه « لا يَمُتُّ إلى جوهر أيٍّ منهما بِسَبب ، ولا يوجد فيه شيء من روحهما أو مسوغاتهما الفلسفية . ذلك هو « الملهاة المفجعة » . وقد دافع « درايدن » John Dryden (١٦٣١–١٧٠٠) في كتابه « بحث في الشعر المسرحي » Essay of Dramatic Poesy عن هذا اللون من المسرحيات الذي يستهوي الجماهير ، والذي لجأ إليه كُتّاب المسرحيات الذين يميلون إلى إرضاء

---

(١) علي أدهم : المرجع نفسه ، ص ١١٠ . (٢) يونس ، ل . ج . : المرجع نفسه ، ص ٣ .

المتفرّجين ؛ ولكنّ « النهاية السعيدة » ليست هي التي تجعل من المسرحية « ملهاة » ، كما أن مجرد « الرحمة والخوف » ليسا هما اللذين يجعلان من المسرحية « مأساة » .

ذلك أن الملهاة – وفنون الأدب الفكاهي إجمالاً – تعتمد على نظرة المرء إلى الشيء ، وليس على طبيعة الشيء الذي يراه ، فليس في الطبيعة شيء يتحتّم أن يكون مضحكاً بذاته ؛ بل كل شيء يغدو صالحاً لأن يكون موضوعاً للأدب الفكاهي .

فملاهي « أرستوفان » تبلغ من الكثرة ما تبلغه « مآسي » إسخيلوس ؛ ولكنّ روحه وميوله تختلف تماماً عن روح « إسخيلوس » وميوله ، وإن كان من الواضح أنها تعبر عن نفس العصر ونفس المكان .

وتأسيساً على هذا الفهم يتضح لنا أن الأدب الفكاهي وغير الفكاهي مظهران من مظاهر النشاط الطبيعي للإنسان ، لم يخترعهما أحد ؛ وإنما نشآ وتطوّرا نتيجة لنشاط العقل الإنساني . ولذلك لا يقصر الأدب الفكاهيَّ على لون بعينه ؛ وإنما نذهب إلى أنه يشمل كافة الآثار اللغوية التي تثير فينا – بفضل خصائص صياغتها ، ونظرة مبدعها إلى الحياة – إحساساتٍ معيّنة على النحو الذي لا يميّز الأدب بالصنعة فحسب ؛ وإنما يميزه بنظرة مبدعه إلى الحياة وبالأثر النفسي الذي ينبعث عن خصائص صياغته .

هذه النظرة ، وذلك الأثر يميّزان طبيعة الأدب الفكاهي ، النابعة من الضحك ، وموقعه من سرور النفس ومن مصلحة الطّباع ؛ ذلك أنه – على حد تعبير الجاحظ – « شيء في أصل الطباع وفي أساس التركيب » يقول : « ولفضل خصال الضحك عند العرب تُسمي أولادها بالضّحّاك وببسّام وبطَلْق وبطليق . وقد ضحك النّبيّ ﷺ ، ومزح ، وضحك الصّالحون ومزحوا ، وإذا مدحوا قالوا : « هو ضحوكُ السّنّ ، وبسّام العشيّات ، وهشّ إلى الضيف ، وذو

أريَحِيَّة [١] واهتزاز [٢] . وإذا ذمّوا قالوا : هو عَبوس ، وهو كالح وهو قطوب ، وهو شَتيم المحيّا [٣] ، وهو مكفهرّ أبداً ، وهو كريه ، ومقبّض الوجه ، وحامض الوجه ، وكأنما وجهُه بِالخَلّ منضوح . وللضّحك موضع وله مقدار ، وللمزْح موضعٌ وله مقدار ، متى جازهما أحد أو قصر عنهما أحد ، صار الفاضل خطَلاً [٤] والتّقْصير نقصاً . فالناس لم يعيبوا الضحك إلا بقدر ولم يعيبوا المزح إلا بقدر ، ومتى أُريد بالمزح النفعُ ، وبالضحك الشيء الذي له جعِل الضّحك، صار المزح جِدا والضحك وقاراً .» [٥]

فالأدب الفكاهي – انطلاقاً من فهم أثره النفسي – يقوم في إبداعه على أساس من « تصفية » الضحك من كل ما عَلِق به من شوائب ، فيسمو بالهزْلي من المستوى العاميّ المبتذَل إلى مستوًى جمالي فنّي إنسانيّ .

إن عبقرية « موليير » أو « شارلي شابلن » فيما يروي « سوريو » تنحصر في أن كلا منهما شاعر أو مفكر أو فيلسوف ثاقب البصر ، على الرغم من أنه ممثل هزْلي ! كما أن البعض يظن أن الصور الكاريكاتيرية التي رسمها « دوميية » Daumier جميلة لأنها مضحكة ؛ ولكن « سوريو » يقرر – على العكس من ذلك – أن هذه الصُّوَر فنية على الرغم من كونها مضحكة ! فالشيء الكوميدي باعتباره منطوياً على قيمة جمالية هو على العكس تماماً من الشيء المضحك ، لأن ماهيته إنما تنحصر في ذلك السحر الفني الذي يشلُّ حركة شيطان الضحك بهجماته الخالية من الجمال ، دون أن يقضي عليه تماماً ! وهكذا يمكن – اعتماداً على « سوريو » – أن نفرّق تفرقة حاسمة بين « المضحِك » le risible و « الكوميدي » le comique في الأدب الفكاهي ؛

---

(١) الأريحية : خصلة تجعل الإنسان يرتاح إلى الأعمال الحميدة وبذل العطايا .

(٢) الاهتزاز : اهتز إلى الشيء : ارتاح له . (٣) شتيم المحيا : كريه الوجه .

(٤) الخطل : الحمق ، والخفة والكلام الكثير الفاسد .

(٥) الجاحظ : البخلاء . بيروت ، دار بيروت ، ص ١٩ .

لكي نخلع على هذا اللون من الأدب طابَعه الفنيّ باعتباره « ظاهرةً جماليَّة » تستلزم ضرباً من التبرير الفلسفي للضحك ، ذلك التبرير الذي يبدو في أثره النفسي الذي أسلفناه .(١)

ويستعمل « إيزنك » كلمة « الهزل » بمعنى عام ؛ فيقول : « إن العناصر الإدراكية والوجدانية والنُّزوعية تدخل هي الثلاثة في تركيب « الهَزْليّ » ولكن أثر أحد هذه العناصر الثلاثة قد يزيد عن أثر العنصرَيْن الآخرين في كل حالة من الحالات الخاصة ، فتقترب الدُّعابة في هذه الحالة من الزّاوية التي تمثّل العنصر الغالب . ويُطلق إيزنك بصفة عامة اسم « الفكاهة » humour على العنصر الوجدانيّ ، واسم « النُّكتة » wit على العنصر النُّزوعي ، واسم « الكوميديا » على العنصر الإدراكي .»

ويذهب « برجسون » إلى أن العدو الأكبر للضحك هو الانفعال emotion ومعنى هذا أن الضحك عنده ظاهرة إدراكية تقترن بانعدام الحساسية الوجْدانية ؛ لأن الوسط الطبيعيّ الذي تنمو فيه إنما هو « اللامبالاة » أو « عدم الاكتراث ». يقول « برجسون » : « إننا لو تصوَّرْنا مجتمعاً يتألف من عقول محضة ، لما كان في استطاعتنا أن نتصور أهل ذلك المجتمع وهم يبكون ، ولكن من المؤكد أنهم سيعرفون الضحك ! فالشخص الذي يشارك الناس أفكارهم وأفعالهم وعواطفهم ؛ ويشغل نفسه بكل ما يحدث من حوله — سرعان ما يعتاد أن ينسب قيمه إلى أتفه الأحداث ، وسرعان ما يجد نفسه مضطرا إلى أن ينظر إلى كل ما في الوجود نظرة جِدِّيَّة . وأما الشخص الذي يقف من الحياة والمجتمع موقف النّاظر المتأمل — فإن كثيراً من الأحداث الدّراماتيكية التي تقع تحت ناظريه سوف تظهر له بمظهر الكوميديا . وحسبنا أن نَسُدَّ آذاننا عن سماع أنغام الموسيقا ، لكي يبدو لنا الرّاقصون في حلبة الرقص بمظهر موجودات هزلية

(١) Lalo: Esthétique de rire; conclusion, p. 243.

تبعث على الضّحك والسُّخرية !» وهكذا يقرر « برجسون » أن الشّرط الضّروري الذي يتطلّبه الحدث حتى يكون كوميديًّا – إنما هو أن نُخدِّر قلوبنا إلى حين . والسبب في ذلك – على حد تعبير برجسون – هو أن الشيء الهزلي أو المُضحك إنما يخاطب العقل المحض .(١)

ويذهب « مارسل بانيول » إلى أن الشفقة والخوف من شأنهما أن يوقفا الضحك . وحينما يجد المرء نفسه في مأزق حرج – فإنه سرعان ما يتجهم ويقطب جبينه ، وهذا هو الموقف الذي يعبر عنه الفرنسيون أحيانًا بقولهم : « أقسم لك يا صديقي بأنه لم تكن لَديَّ عندئذ أية رغبة في الضحك » !

" Mon vieux, je te jure que je ne rigolais pas "

فالشخص الذي يشعر بالخوف ؛ لأنه يحس بضعفه أو عجزه عن مواجهة الموقف ، قلّما ينفجر ضاحكًا . وهكذا يذهب « بانيول » إلى أن الضّحك يتوقف حيث يبدأ الخوف أو الشفقة .(٢)

في حين يذهب « ماكدوجال » إلى أن العلاقة وثيقة بين الضحك والتّعاطف أو المشاركة الوجدانية ؛ ذلك أن الضحك لون من ألوان المناعة النفسية التي تحول بيننا وبين التّأثر بما يعرض للغير من نكبات بسيطة مما نشهده حولنا في كل لحظة . فالضحك – إذًا – استجابة للألم لا للسرور ، ذلك أن مفتاحه هو المواقف التي تسبِّب لنا الضيق أو الكرب أو الألم إن لم نضحك . فالوظيفة الأساسية للضّحك هي وقايتنا من آلام المشاركة الوجدانية التي قد تترتب على تأثُّرنا بمصائب الغير على نحو ما نتأثر بمصائبنا الشخصية . والنظرية الحقيقية في تفسير الضحك إنما تتلخص في هذه العبارة : إن الضحك

---

(١) زكريا إبراهيم : سيكولوجية الفكاهة والضحك . القاهرة ، مكتبة مصر ، ص ١٣٢ .

Bergson, H.: Le rire. Paris, P. U. F., 1944. p. 3.

(٢) Pagnol, Marcel : Notes sur le rire. Paris, Nogel, 1947. p. 113 .

هو التّرياق الواقي من التّعاطف أو المشاركة الوجدانية .»[١]

فالعنصر الإدراكي - إذاً - عنصر هامٌّ في الضحك نظراً لأن طبيعة الرّمزية في الأدب الفكاهي تقوم على الرّبط بين عناصر هي في صميمها عقلية وليست واقعيّة . وهذه العناصر تجتمع لتقدّم للأدب الفكاهي المادة والضحك . ولكن مهما تبلغ المواد التي قدمتها التجربة من الغنى ، ومهما يبلغ فكرُ الكاتب وشعورُه وخيالُه من الجِدَّة - فإن عنصراً آخر يلزم الكاتب عند الاهتمام بهذه العناصر قبل أن يتمكن من إتمام عمله .

فهذه المادة « يجب أن تُشَكَّلَ وتُهذَّب وفق مبادئ النّظام والتّناسق والجمال والتّأثير . ومن ثم نجد عنصراً رابعاً في الأدب هو العنصر الفني ، أو عنصر التأليف والأسلوب .»[٢]

والعنصر الفني ونَظْمُ الكلام من أهم عناصر الأدب الفكاهي أيضاً إذ لا يمكن إثارة العاطفة بتسميتها وتحليلها ، ولا بالكلام حولها ، ولا بالتّفكير فيها في قول مجرد ، وإنما الكلام في موضوع يثيرها معتمداً على الخيال إلى حدٍّ ما . ولاستعمال الخيال في ذلك طرق مختلفة ، تقوم على الرّبط بين مجموعة من العناصر التي تمثل أحداثاً متباينة ، أو ميولاً متنوّعة ، في إطار عملية « التّكثيف » condensation ؛ التي تضمن لنا توفُّرَ عنصر « الإيجاز » الذي قال عنه شكسبير إنه « روح » الدّعابة أو النُّكتة .

ومعنى ذلك أن الأدب الفكاهي يقوم على عناصر ، بعضُها بمثابة المادّة وبعضها يتحقّق في بناء العمل الأدبي من هذه المادة . وإذا كان المقصود بالمادة هنا الأفكار التي يشتمل عليها العمل الأدبي - فإن الصورة عندئذ تشمل كلّ

(١) Mc Dougal, W.: An outline of psychology. London, Methuen, 1923. p. 165 .

(٢) عز الدين إسماعيل : الأدب وفنونه . القاهرة ، دار الفكر العربي ، ١٩٧٣ . ص ٢٣ .
Hudson: An Introduction to the study of literature, 2nd ed

العناصر الشّكليّة التي تعبّر عن هذا المحتوى . » ولكننا إذا فحصنا هذا التّمييز فحصاً أكثر دقة فإننا نرى أن المحتوى يدل على بعض عناصر الصورة ، فمثلاً الحوادثُ المسرودة في الرواية تُعَدُّ أجزاءً من المحتوى ، في حين أن الطريقة التي تُنسّق بها بحيث تكون عملاً قصصيًا تعدُّ جزءاً من الصورة . فإذا هي انفصلت عن طريقة التّنسيق هذه فلن يكون لها تأثير فنّيّ بأي حال من الأحوال .» [١]

ومادة العمل الأدبيّ الفكاهيّ تتمتّع بصفات جوهرية تتكامل مع صفات التّكوين ؛ ذلك أن العمل الأدبيّ الفكاهيّ له أغراضه التي تنبُع من طبيعة الفكاهة : من إيناس وإمتاع وإضحاك ، وهي الأغراض التي تشير إلى أن ماهية الأدب الفكاهي تعتمد على أساسَيْن : أولهما أدبيٌّ والآخر فكاهيٌّ ، من حيث المادة والتّكوين ، أو المحتوى والصّورة .

فنحن ننطلق في التمييز بين « الأدب الفكاهي » و « غير الفكاهي » من التمييز بين « الهزْل » و « الجِدّ » . فأما « الهَزْلُ » كشارة عامّة لفنون الأدب الفكاهيّ ، فهو – كما يقول ابنُ وَهْب – « ما صدر عن الهوى ، والناسُ في استعماله على ضَرْبين : أما الحكماء والعقلاء فاستعملوه في أوقات كَلال أذهانهم وتعب أفكارهم لِيَسْتجموا به أنفسهم ، ويستدعوا به نشاطهم ، ويروحوا به عن قلوبهم خوفاً من ملالها وكلالها ، وأمَروا بذلك فقالوا : « روِّحوا القلوب تعِ الذكر » وقالوا : « روّحوا عن القلوب فإن لها سآمةً كسآمة الأبدان » وجاء أيضاً في الخبر : « روّحوا قلوبكم ساعة بعد ساعة فإن القلوبَ تملُّ .» ومَنْ قصد هذا بالهزْل فالجِدَّ أراد ؛ لأنه قصد المنفعة وما يوجبه الرأي في سياسة نفسِه وعقلِه ، وإجْمام فكره وقلبه .

« وأما السُّفهاء والجهال فاستعملوه للخلاعة والمجون ومتابعة الهوى ،

---

(١) عز الدين إسماعيل : المرجع نفسه ، ص ٢٤ .

وذلك المذمومُ الذي قد عاب الله — سبحانه — مُستعملَهُ ، ومدَح المُعرِضَ عنه ، فقال فيمن عابه : ﴿ وَإذا رَأوا تِجارةً أو لَهْواً انفضوا إليها وتَركوكَ قائِماً ﴾ سورة الجمعة ، الآية ١١ — وقال سبحانه وتعالى : ﴿ وَمِنَ النّاسِ مَنْ يَشتَري لَهْوَ الحَديثِ لِيُضِلَّ عَنْ سَبيلِ اللّهِ بِغَيْرِ عِلْمٍ ، وَيَتّخِذَها هُزُوا ﴾ سورة لقمان ، الآية ٦ — وقال جلّ شأنه فيمَنْ مدحَه بالإعراض عن ذلك : ﴿ وَإذا سَمِعوا اللّغْوَ أعْرَضُوا عَنْهُ ﴾ سورة القصص ، الآية ٥٥ — وقال تبارَك وتعالى : ﴿ وَ إذا مَرُّوا بِاللّغْوِ مَرُّوا كِراماً ﴾ سورة الفرقان ، الآية ٧٢ .»

وبعد ذلك ، يُبيّن « ابنُ وهب » كيف أوصَتِ العربُ بتجنُّب الهزل السلبي؛ فقالوا : « إيّاكَ والمزاحَ فإنه يجرّي عليكَ السّفْلة .» وقالوا : « المزاحُ السِّبابُ الأصغر .» وقال أمير المؤمنين علي بن أبي طالب : « مَنْ أكثرَ مِنْ شيء عُرِفَ به ، ومَنْ كثر ضَحِكهُ قلّتْ هَيْبته ، ومن مَزَح استُخِفَّ به .» [1]

ومن ذلك يتبيّنُ لنا أن دراسة الأدب الفكاهي تقتضي التّمييز بين الإيجابي والسلبي من وظائف « الهزْل » ، كشارة عامّة لفنون الفكاهة والسخرية وما يتفرّع عنهما ، وهو التّمييز الذي نلحظه في جميع الكتب التُّراثية التي تناولت الفكاهة من قريب أو بعيد ، على النحو الذي يجعلنا نذهب إلى أن هذا الحرصَ من جانب الأدباء والرُّواة ينبع من فهمهم العميق للبواعث الحيوية في هذا الوجه من وجوه القول .

وهو ما تؤكده الدِّراسات الحديثة حين يصبح الضحك صورةً من صور التّعالي على الواقع ؛ فيذهب بعض علماء النفس إلى أن للفكاهة طابعاً سوياً صِحيًّا ، باعتبارها وسيلةً نافعة للتّهرُّب — وقتيًّا — من بعض مشاغل الحياة وهمومها العادية . ذلك أن العالَم الواقعيَّ في لحظة الضحك قد يصبح وكأنْ لا وجود له ، أو كأنما هو قد أصبح نَسْيًا منسيًا ! « فالمرء حين يضحك ينسى

(١) ابن وهب : البرهان في وجوه البيان ، تحقيق أحمد مطلوب و خديجة الحديثي ، ص ٢٤٨ .

كل همومه وآلامه ؛ بل قد ينسى حتى أوجاعه الجسمية نفسها ، لكي يرجع القهقرى بذهنه فيجد نفسه في لحظة سريعة خاطفة في العهد الذهبي الأوّل للبشرية .» والواقع أن الضحك إذ يُلقي على الواقع ستار اللا واقعية ، وإذ يَرْفع عن هموم الحياة ما فيها من جِدِّية — فإنه يهوِّن على الإنسان عِبْءَ الحاضر ، ويُعِدّه لمواجهة المستقبل بروح البِشْر والتَّرحاب . ومن هنا فإن لِلضَّحْكة فعلاً سحريًا في شفاء النفس ؛ لأننا نستطيع — في العادة — بالابتسام والضحك أن نأخذ من الحياة أكثرَ ممّا نستطيع أخذَهُ بالتَّقطيب والعُبوس .»[١]

وحين نتوجَّه شطر اللغة نبحث عن مفهوم الفكاهة نجد أن من معانيها : المزاحَ . والرجلُ الفكِه هو الطيب النفس المزّاح ، يقال : فكَّههم بِمُلَحِ الكلام، أي أطرفهم ، والاسم الفكيهة والفُكاهة[٢] . والدُّعابة في اللغة : المزاح واللعب والمضاحكة[٣] . والمزح والمزاح : الدعابة ونقيض الجد[٤] ، وهو أيضاً المُزاح والمُزاحة[٥] . والهزل والهُزالة : الفكاهة[٦] . والتَّهكم هو الاستخفاف والاستهزاء والعبث[٧] . والسُّخرية : هي الاستهزاء والسخرة والضحكة .[٨]

والدّلالة اللغوية تشير صراحة إلى الأغراض التي يمكن استقراؤها من الأدب الفكاهيّ ؛ فالكاتب الفكاهي يختار مادّةً ، وينظمها وفقاً لغرض خاص ، ويركز الاهتمام على الشّكل الفكاهي للأشياء ، ويومئ بذلك إلى الغرض الذي يوجِّه الفكاهة ، على النحو الذي يحدد طابع هذا الأدب الفكاهي فلسفيًّا من خلال ما يتسم به الكاتب نفسه من حسٍّ فكاهي ، ومعيار خاصّ في النظر إلى الأشياء .

---

(١) زكريا إبراهيم : سيكولوجية الفكاهة والضحك ، ص ١٠٨-١٠٩ .

(٢) لسان العرب مادة فكه — والمخصص لابن سيدة ١٩/١٣ ؛ أحمد الحوفي : الفكاهة في الأدب ؛ أصولها وأنواعها . القاهرة ، دار نهضة مصر ، ١٩٦٦ ، ص ٨ .

(٣) لسان العرب : مادة لعب والمخصص ١٩/١٣ ، والحوفي : المرجع نفسه ، ص ٨ .

(٤) اللسان ، مادة مزح .

(٥) المخصص ١٩/١٣ .

(٦) المخصص ١٩/١٣ .

(٧) لسان العرب ، مادة هكم .

(٨) اللسان مادة سخر ؛ الحوفي ، ص ٩ .

فكل كاتب فكاهي لا بد له من « معيار » ذهنيٍّ يصدر عنه فيما يكتب شعراً أو نثراً ، فلكي « تكشف الانحراف عن المركز يجب أن يكون هناك مركز » ، وبتعبير « بوتس » : يجب أن يكون هناك مقياس ثابت للشخصية والسلوك .

« وليس ثمة معيار واحد بعينه للسلوك الإنساني ، بل عدة معايير ، وقد تختلف هذه المعايير وتتشعّب وتتناقض ، فمعيار « جين أوستن Austen » (١٧٧٥–١٨١٧) يختلف تماماً في بعض النواحي عن معيار « تشوسر » Chaucer (١٣٤٠–١٤٠٠) أو معيار « فيلدنج » Fielding (١٧٠٧–١٨٥٤).

« فجين أوستن » أدنى إلى الواقعية ، ولم تصفْ إلا الأشخاص الذين كانت تستطيع أن تلاحظهم في ركنها الرّيفي . لم تتحدث عن الحبّ أو المصائب الفادحة ؛ بل تناولت شئون الزّواج وخصومات الناس ، وحاولت أن تضحكنا من ضعف الآخرين ومن صَغاراتهم وتفاهاتهم ؛ إذْ كانت الحماقة الإنسانية موضوعَها الأساسيَّ .

أما « تشوسر » القمةُ الأولى من قمم الأدب الإنجليزي ؛ فقد كان لظروف حياته – كسياسيٍّ وكرجل من رجال الحاشية – شأن كبير في آثاره ، وتكوين معياره الخاصّ ، فقد أتاحت له هذه الظُّروف أن يتّصل بجميع أنواع النّاس والشُّعوب والعقليّات . وكذلك « هنري فيلدنج » الذي تأثّر معياره بظروف حياته ؛ إذ كان من عائلة أرستقراطية أخنى عليها الدّهر ، واشتغل كاتباً بالأجرة ، وألّف نحواً من عشرين كتاباً ، تدين بنجاحها إلى موضوعاتها الخطرة ، وكان « فيلدنج » يقضي « آلاف الساعات » في صقل أسلوبه وتحسينه ، وإحكام التأليف ، فكأننا – على حد تعبير « بولدوتان » – بإزاء مجموعة من العجلات ، كلٌّ منها ضرورية للأخرى ليتّم سيرُ الآلة .»

في هذا الحس الفكاهي والمعيار الخاص يتضح لنا الفرق الجوهريُّ بين

« المأساة » و « الملهاة » كوجهين من وجوه الإبداع الأدبي ، يصدران عن دافعين متعارضين متأصّلين في الطّبيعة البشرية . فنحن جميعاً ، وإلى « أن نجد سبيلاً للتّوفيق بين العوامل المتنافرة في طبيعتنا – تتنازعنا رغبتان : الرّغبة في أن «« نجد »» أنفسنا ، والرّغبة في أن «« نفقد »» أنفسنا .»[1] ولقد اتخذ « كولريدج » Samuel Taylor Coleridge (١٧٧٢–١٨٣٤) من هذا التّضادّ أساساً لفلسفته كلها ، وبخاصة نظريته في التخيُّل .

وللضّحك ولا ريب علاقة بالملهاة ؛ وبفنون الأدب الفكاهي الأخرى ؛ ومن ثَمّ كانت كلُّ المحاولات الفلسفية لتحليل هذه الفنون تدور حول الضحك وأسبابه .

على أن دراسة الأدب الفكاهي تقتضي التّأكيد على ما ينطوي عليه من فن ، يصفّي مادته الخام ممّا عَلِق بها من شوائب ، كما تقدم ، وعلى المنظور الفكري عند المبدع ، على النحو الذي يجعلنا نذكر حكمة « هوراس و ولبول » Walpole (١٧١٧–١٧٩٧) التي تذهب إلى أن هذا العالم ملهاةٌ لأولئك الذين يفكّرون ، ومأساة لأولئك الذين يشعُرون . ولذلك يقول « جون بالمر » (١٨٨٥–١٩٤٤) : « إن إثارة عواطف الإنسان وانفعالاته قد تُحدِث في المتفرجين تأثيراً إمّا مضحكاً وإمّا مفجعاً ؛ فإذا كان المؤلّف قد قدّمها بحيث يَنظر إليها المتفرجون من بعيد ، وبحيث تستميل ذكاءَهم أكثر مما تستميل مشاعرَهم ؛ فإنه عندئذ يكون قد أحدث تأثيراً مضحكاً .» وقد ينتابنا شيء من الأسى ونحن نشاهد تناقض الطبيعة الإنسانية أو تنافر الحياة ؛ ولكن هذا الأسى إنما يعتري العقل وحده دون الشُّعور .

على أن اتّساع آفاق العقل وانضباطه ودقته ليست كل شيء ، كما يقول « بوتس » ؛ فالإنسان لا يحتاج إلى معرفة نفسه والعالم من حوله فحسب ؛

---

(١) بوتس ، ل . ج . : المرجع نفسه ، ص ١١ .

وإنما يحتاج أيضاً إلى « الشّجاعة التي تمنعه من التسليم أو الإذعان أبداً .» وكذلك الحال في الأدب ؛ « فالملهاة والمأساة تُكمّل كلٌّ منهما الأخرى ، وكلٌّ منهما ضروريّ ؛ فالمأساة حِصْنٌ لاحترام الإنسان لذاته .»[١] والملهاة (وفنون الأدب الفكاهيّ الأخرى) سلاحُ الإنسان ضد قوى التفكُّك في المجتمع الإنساني ، وضد جرثومة الفوضى وروح الهزيمة في العقول .

---

(١) بوتس ، ل . ج . : المرجع نفسه ، ص ٥١ .

الفصل الثاني
الفكاهة والأجناس الأدبية

يُقصَد بالأجناس الأدبية literary genres القوالب الفنّية العامة للأدب ؛ ولذلك يَنْظر النُّقاد منذ أفلاطون وأرسطو إلى الأدب بوصفه أجناساً أدبية تختلف فيما بينها — لا على حسب مؤلفيها أو عصورها أو مكانها أو لغاتها ولكن « على حسب بِنْيَتها الفنية وما تستلزمه من طابع عام ، ومن صور تتعلّق بالشخصيات الأدبية أو بالصياغة التّعبيرية الجزئية التي ينبغي ألا تقوم إلا في ظل الوحدة الفنية للجنس الأدبي . وهذا واضح كل الوضوح في القصة والمسرحية والشعر الغنائي ، بوصفها أجناساً أدبية ، يتوحّد كل جنس منها على حسب خصائصه ، مهما اختلفت اللغات والآداب والعصور التي ينتمي إليها .»[1]

وتظهرنا دراسة الفكاهة على تطور الأجناس الأدبية التي توسّلت بها ؛ إذ نشأت المسرحية عن الشعر الغنائي . فالهجاء أو التّراشق بالشتائم كان فَرْديًّا ، يقصد فيه الشاعر إلى النَّيْل من شخص بعينه ، ثم ارتقى فأصبح جَمْعيًّا ، يعالج فيه الشّاعر مواطن النقص أو مثار الضحك في النقائص العامة ، وحينذاك نشأت « الكوميديا » أو الملهاة . فكانت الملهاة أعلى مقاماً من الهجاء ؛ لأنها ذات طابع اجتماعي عام ، ثم كان لها — إلى ذلك — طابع دينيٌّ ، لأن أصلها يرجع في بدئه إلى أناشيد المرح والسرور التي كان يتغنّى بها اليونانيون في أعياد آلهتهم ، وبخاصة أعياد « ديونيزوس » إله الخصب والنّماء وإله المسرح . وفي

---

(١) محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن . القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ص ١٢٩ .

هذا الغِناء كانوا يمرحون مع النَّظارة ويسخرون منهم ، وكان هؤلاء من الرِّجال ، وهم الذين يُسَمَّوْن (الجوقة) أو (الكورس) .

وفي المقابل تطورت « المأساة » عن أشعار المديح ؛ حتى لنقول مع الدارسين: إن النماذج المختلفة للدراما لم تكن وليدة الإرادة الحرة للمؤلف ؛ وإنما جاءت انعكاساً لمزاج المتلقّي ، وأصداءً لصوته . وإن إلهام الشاعر هو الذي جعلها تنبض بالحياة ، ثم رفع قدرها إلى مستوى النُّبل والجلال ، ولكن أصولها الأولى تضرب في أعماق الفولكلور .

وفي كتاب « مولد التراجيديا من روح الموسيقا » يدرس « نيتشة » التَّباين العميق بين العنصرَيْن المتصارِعَيْن باستمرار في الروح الإغريقية ، وهما العنصر الأبولوني العقلي الذي يدعو إلى حب النِّظام ، والعنصر « الديونيزوسي » الغنائي الذي يثير النشوة . ويذهب « نيتشة » إلى أن كلّ عنصر منهما يكوِّن عالماً مستقلًا من الفن ، ويمكن تصورهما على التوالي على أنهما عالَمُ الأحلام . وعالم « ديونيزوس » وإن كان عالماً مجرداً من الأفكار عاطلاً عن الجمال الهادئ الرَّصين ، ولكنه يضجُّ بأشباحٍ ثائرة مشبوبة العاطفة . وكلا العنصرين « الأبولوني » و « الديونيزوسي » راسخٌ في أعماق الكورس التّراجيدي للدّراما الإغريقية ، وفي ذهن المؤلف الدّرامي على السَّواء .

والكوميديا — أو الملهاة — بدأت كما بدأت « المأساة » أو التّراجيديا في أعياد « ديونيزوس » ، واسمها مشتَقٌّ من كلمة « كوموس » komos وهي الأغنية المرحة التي كانت تردِّدُها جماعة المطربين . ولا شكَّ — كما يقول « أشيلي ديوكس » Ashley Dukes — في أن حِيَلهم السَّاذَجة للإضحاك كانت أساساً لطبيعة الملهاة . لقد استهوت المعالجةَ الكوميدية للأسطورة كثيراً من العامة منذ زمن جِدّ مبكِّر ؛ ولكن الكوميديا لم تُعتَبَر شكلاً جدِّيّاً من أشكال الأدب حتى عهد الحروب الفارسية ، ومن ثم لاقت ترحيباً في أثينا ، واعترفتْ بها

الدولة ، وقد صيغت في قالب « التراجيديا » من حيث الشكل .

والكوميديا القديمة كانت أسلوبًا للتعبير عن التهكم والسُّخرية والهجاء ، ومجالاً خصبًا للعبث الشخصيّ ، ولكنّ « كراتينوس » ، و هو معاصر « لأرستفان » ، أعطى الكوميديا طابعًا سياسيا ملحوظًا . ونظرًا لِما أبيح لشعراء الكوميديا من حرية واسعة فقد حفلت مسرحيّاتهم بالغمزات والإشارات والرُّموز المُستهجَنة والسُّخرية اللاذعة . ولكنهم كانوا في الوقت نفسه ، يختارون لغتهم دائمًا بعناية . وشجع التّصرُّف في أوزان الشعر ظهورَ المسرحية الخياليّة الخفيفة ، ولم تكن هذه الحرية مباحةً لشعراء التراجيديا . « أضف إلى ذلك أن الطّابع الصَّريح للأثينيين قد أتاح فُرصًا لا حدّ لها لِلنّقد الكوميدي ، وكانت المدينة – إن لم تكن الأمة كلها – تملكُ القدرة على أن تضحك من نفسها في غير غضب أو أنانية . وعلى ذلك فالكوميديا القديمةُ – وقد نَبَعت من تدفُّق روح السُّخرية – أصبحت بمثابة « صِمام الأمن » بالنّسبة للأشراف من أهالي أثينا ، وما لبثت أن أصبحت سَوْطًا للرّذيلة والحماقة .»[1]

فالأدب الفكاهيُّ – إذًا – تطوّر مع الأجناس الأدبية ، على النحو الذي يبينه أرسطو في إشارته إلى الشعر الغنائي صَدَدَ حديثه عن نشأة المسرحية ؛ إذ كان الشعر الغنائي مرحلة أولى مهّدت لوجود المأساة والملهاة اللّتيْن هما أكثر منه موضوعية وتعقيدًا . « ولقد انقسم الشّعر وفقًا لطباع الشُّعراء : فذوو النفوس النبيلة حاكَوا الفِعال النبيلة وأعمالَ الفضلاء ، وذوو النفوس الخسيسة حاكَوْا أفْعال الأدنياء ، فأنْشئوا الأهاجي ، على حين أنشأ الآخرون التّراتيل الدينية في تمجيد الآلهة ، والمدائح في تمجيد الأبطال . ثم ارتقت الأهاجي فصارت ذات طابَعٍ دراميٍّ ، بعد أن كانت حكاية للمهازل الفرديّة ، كما كانت الملحمة أساسَ المأساة . وهذه الفروع الأدبية الأخيرة (التراجيديا والكوميديا) أجَلُّ وأعلى

(١) ديوكس ، أشيلي : الدراما ، ترجمة محمد خيري ومراجعة عبد الحميد يونس . القاهرة ، سلسلة الألف كتاب ، ص ٢٣ .

مقاماً من الأولى .»[١] ويشيد أرسطو بالشّاعر «أقراطيس» لأنه «أوّل من هجر الشّكل المقذِعَ للهجاء ، واستخدم الأساطير الشّائعة أو ابتكر قصصاً عامة لا تمس شخصاً معيناً ، أي أنه بعبارة أخرى كوّن الموضوع أو العقدة الرّوائية .»[٢]

فالشّعر الذي يَعْتدُّ به أرسطو هو الشعر الموضوعيُّ الذي يعالج أفعالاً عامة . والفعل هو «روح الشعر عند أرسطو ؛ لأن الحكاية أو الخرافة التي هي سُدى المسرحية ولُحمتها ، وهي كذلك في الملحمة ، تمثّل لنا الإنسان وهو يعمل . والعملُ هو غاية الإرادة ، وبدونه تصير الإرادة مجرد إمكانيات لا وزن لها . والعلم يدفع الإرادة إلى العمل ، والمحاكاة — وهي موضوع الفنون جميعاً — وسيلة من وسائل العلم .»[٣]

ولذلك يذهب أرسطو إلى أن الملهاة ، وإن كانت أقل من المأساة ، أعظمُ شأناً من الهجاء الشخصيِّ ، وإن تكن ناشئة في الأصل عن هذا الهجاء .

فالأهاجي حاكت الفعل الخسيس ، وحين ارتقت كوّنت الملهاة . وليست المحاكاة رواية الأمور كما وقعت فعلاً ، بل رؤية ما يمكنُ أن يقع . وهذا هو مجال الإبداع الفني والتّوجيه الاجتماعي . وهو فرقُ ما بين المؤرخ والشّاعر . فلو كُتِبَ تاريخ هيرودوتس شعراً لظَلَّ تاريخاً ؛ لأنه يَرْوي ما وقع لأشخاص معنيين ، فهو جزئيٌّ يروي ما هو خاصٌّ بأفراد ، على حين موضوعاتُ الشعر كلّيةٌ عامة . وليست أسماءُ الأشخاص في الشعر إلا رموزاً كلية لنماذجَ بشريةٍ ، حتى لو كانت هذه الأسماء تاريخية ؛ لأن وقائع التاريخ فيها ذريعة الفنان . ولهذا فضلت الملهاةُ الإيامبو (الهجاء) ، لأن الأسماء في الملهاة كليةٌ وتُعالجُ بوساطتها أمورٌ عامة ، على حين الحديث في الهجاء عن أفراد .[٤] على نحو ما يتضح في «الهجاء الشّخصي» عند العرب ، كما سيجيء ، وفي

---

(١) أرسطو : كتاب الشعر ، ٣–٦ . (٢) نفس المرجع ، ص ٨ .

(٣) محمد غنيمي هلال : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث . القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ص ٦٤ .

(٤) نفسه ، ص ٦٧ ؛ أرسطو : فن الشعر ، ٣٦–٣٧ .

« الإيامبو » عند اليونان ، الذي ارتبط بهذا اللون من الهجاء كوزن شعريٍّ iambo تتألّف فيه التّفعيلة من مَقْطعَيْنِ ؛ ولذلك يقول أحد النقاد : « ليس من اليسير العيشُ مع الهَجّاء .»[1] ذلك أنه « أكثرُ وعياً من المألوف بحماقات مَنْ حوله وعيوبهم، ولا يَقْوى أن يمنع نفسه من إظهار ذلك ، إنه في موقع صَعْبٍ .»[2]

ولذلك قال أفلاطون في « فيلابوس » : « لكي نضحك من الجهل يجب ألا يكون مؤذياً للآخرين .»

بين الفكاهة والسخرية

وفي دراسة الأجناس الأدبية يظهرنا تطور مصطلح الأدب الفكاهي السّاخر satire ، الذي يعرّب باسم الهجاء — أن هذا التعريب يجعله محدوداً في الدّلالة اللغوية ، ولكنه أشمل بكثير ، إذْ يتّسع ليشمل الفنون الأدبية التي تشيع فيها روح السّخرية والفكاهة ، والتي تعد ظاهرةً أدبية literary phenomenon جديرة بالدّرس على النّطاق الذي يتجاوز دراسة الأجناس الأدبية ؛ ليشمل أنواع الاتّصال الإنساني human communication ، حيث يشيع الإحساس الفكاهي ، أو الظرف في ثنايا كل نوع من هذه الأنواع ، بهدف التّقويم الوظيفي من خلال التّهكّم وأساليب السخرية ، التي قد تتخلّل أغنيةً من الأغنيات ، أو خطبةً من الخطب ، أو منازلةً سياسية في التليفزيون أو السينما ، حيث يكتسب كلُّ نوع طابَعه من روح السخرية أو الفكاهة على النّحو الذي يجعل دراسة الأدب الفكاهي لا بد أن تبدأ من هذه الظاهرة الإنسانية .

ويُظهرنا التّطور التّاريخي لمصطلح الأدب الساخر ، أو الهجائي satire ، على صعوبة المصطلح نفسه — كما تقول دائرة المعارف البريطانية — وهي الصّعوبة

---

(١) بولارد ، آرثر : الهجاء ؛ في : موسوعة المصطلح النقدي ، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ، ص ٢٨٩ .
(٢) نفسه ، ص ٢٨٩ .

التي تَكْمُنُ في قول البلاغي الروماني « كوينتليان » Quintilian : « السُّخرية أو الهجاء نحن جميعاً » " Satura total nostra est " فكأنه يصرِّح بأن الهجاء « ظاهرةٌ رومانية » ؛ على الرّغم من أنه كان قد قرأ أعمال الكاتب المسرحي الإغريقي « أرستوفان Aristophanes التي تضمُّ عدداً من الأشكال التي تندرج تحت اسم « الهجاء السّاتيري » إن جاز التعبير ، وإن كان الإغريق لم يضعوا تحديداً مُعيَّناً لهذا المسمَّى satura – الذي يعني في الأصل شيئاً ما يشبه « المزيج المشوَّش » أو « المنتخبات الأدبية المتنوعة » ومع ذلك فإن الكلمة الإنجليزية Satire مشتقّةٌ منها .

وتشير دائرة المعارف البريطانية ؛ إلى أن « كوينتليان » حين استخدم هذا اللفظ في الأدب الروماني ، كان يقصد إلى نوع محدَّد من القصائد التي ابتكرها « لوكيليوس » Lucilius ؛ وكتبها في وزن سداسي التّفاعيل hexameters وكان لها أثرها في « هوراس » Horace (٦٥–٨ ق.م) الذي يقول في الهجاء الأول من الكتاب الثاني من « الهجائيّات » : « يلذُّ لي أن أؤلفَ بين الألفاظ على غرار « لوكيليوس » ، وهو رجل يفضُلني ويفضُلك ، فقديماً أفْشى أسراره إلى كُتبه كما يُفشيها لأصدقاء خُلَصاء ، ولم يكن له ملاذٌ عداها سواءٌ أصابه خيرٌ أم ضُرٌّ . من هنا جاءت حياة هذا الشاعر القديم واضحة للناظرين كأنها صورة مرسومة . وإني لَحاذٍ حَذْوَه .»

وعلى الرغم من أصالة الشاعر اللاتيني « هوراس » في رسائله Epistulae وهجائه Satyrae أو ما يطلق عليه جميعاً اسمٌ Sermones ، وبخاصة في الهجاء الذي اعتبره « كانتيليان » جنساً أدبيا استقلَّ بِخَلْقه الرومان – نجد أنه يُدخِل فيما كتب حكاياتٍ على لسان الحيوان يسير فيها على نهج اليونان ، ولكن تظهر أصالتُه في إضْفاء طابع السُّخرية اللاذعة في حكاياته على لسان الحيوانات التي يتخذها رمزاً للناس ، وحكاياتُه هذه شعرٌ لا نثر .

على أن « كانتيليان » يشير أيضاً إلى نوعٍ أقدمَ كَتَبَهُ نثراً « ماركوس تيرنتيوس ڤارو » Marcus Terentius Varro ؛ و « مينوبوس » Menippus ومَنْ تلاه . وعلى أية حال فقد أصبحت كلمة " satura " تُستعمل مجازيا للإشارة إلى أعمال معينة تتّسم بالطابع الفكاهيِّ الساخر في نغمات التّعبير وليس في الشّكل الفني .

وما لبث اللفظ أن دخل في إسار التعبير المجازي ، على النحو الذي يستخدمه أيُّ دارس معاصر بهدف التّمييز بين هذا الغرض الأدبي وغيره من الأغراض الأخرى ، كما قد يستخدمه في التمييز بين الأدب السّاخر والمجون الذي يُعدُّ امتداداً للأدب الفكاهي غير المرغوب فيه في كثير من الأحيان .

ومن ذلك يتضح أن الكلمة الإنجليزية satire قد جاءتْ من الكلمة اللاتينية satura ، وفي القرن السّادسَ عشر أصبحت تُكتب satyre .

على أن الكُتّاب الإليزابيثيين قد اعتراهم القلق ، إزاء النّماذج الكلاسيكية ؛ إذ فُهمت الكلمة خطأً من حيث النّظر الاشتقاقي ؛ فاعتقدوا أن satyre مشتقةٌ من المسمّى اليوناني للمسرحية السّاخرة : Greek satyre play وكان الهجاءون مشهورين بِسوءِ السُّمعة والمجون ؛ يُنظَرُ إليهم على أنهم مخلوقات غيرُ مهذّبة .

وفي ذلك ما يشير إلى الدلالة غير المرغوب فيها لكلمة « الهجاء » في اللغة العربية أيضاً ، حين تتّجه صَوْبَ الأعراض والأنساب ؛ فينزل الهَجّاء على مَهْجُوِّه نزول الصّاعقة ، ويُسفّ في المعاني المنحطة السّافلة حتى لتَمَجُّ النّفس من سماع صوره وتشبيهاته . ومثلُ هذا الهجاء الشّخصي جديرٌ بأن يثير القلق في الأدب العربي والآداب العالمية جميعاً ؛ ذلك أنه منغمسٌ في الشرّ ، فيه إسفاف كثير ، ينزل إلى الحضيض ، ويسقط في الماء الكدر .

هذا الضرب الشّخصي من الهجاء يصيب مفهوم الأدب السّاخر بكثير من الاضطراب ، على نحو ما نلاحظ في أدبنا العربي ، وعلى نحو ما يُلاحظ في الأدب الإنجليزي ، حين حاول في القرن السابعَ عشرَ تنقية المصطلح من دلالة هذا الضَّرب الشخصي غير المرغوب فيه من ضروب الهجاء .

وفي استهلال كتابه ، يزعم « هول » Joseph Hall زعماً مماثلاً لملاحظة « كلنتيليان » على « الهجاء اللاتيني » ؛ فيصف نفسه بأنه « الرائد أو المغامرُ الأول في هذا الفن ، يليه الآخرون !» وذلك على الرغم من أنه كان على علمٍ بالقصائد الهجائية satirical poems التي كتبها « تشوسر » Geoffrey Chaucer (١٣٤٠—١٤٠٠م) و « جون سكلتون » John Skelton ، وغيرهما من السّابقين . ومن المحتمل أن يكون « هول » نفسه قد عمد في البداية إلى محاكاة الهَجّائين اللاتينيين محاكاةً منهجيّة .

ذلك أن التأثير السّاخر في الأدب الأوربي يشير إلى عَلَميْن من أعلام الأدب اللاتيني هما : « هوراس » Horace (٦٥—٨ ق.م) و « جوڤينال » Juvenal (٦٠—١٣٠م) ؛ إذ يرتبط باسميهما هذا الأثر الباقي في الجنس الأدبي ، الذي اصْطُلح على تَسْميته الشّعر الهجائيّ verse satire ومنه شَعَّ التّأثير من طريق غير مباشر إلى الفنون الأدبية الأخرى ؛ فقد أرسى « هوراس » و « جوڤينال » قوانين هذا الجنس الأدبي ، التي اتّسمت بالحرية والانطلاق على نحو ما يتضح في الأسلوب style . ولَننظر مثلاً في ثلاث من هجائيّات « هوراس » التي يناقش فيها حال الهَجّاء satirist ، حين يهاجم الرذيلة والحمق فيما يرى مِنْ حوله ، وحين يقاوم الغِلْظة والقسوة ، فيفاضل بين الدعابة اللطيفة والنُّكتة المازحة باعتبارهما أداتين من أدوات التأثير في خاتمة القصيدة . يقول : « وعلى الرغم من أنني أصوّرُ نماذجَ للحمقى فإنني لا أوجه إليها اتّهاماً أو أدّعي فيها غير الحقيقة . كما أنني لا أحب أن أترك أثراً مؤلماً أو موجعاً . قد أضحك من اللغو

أو الهُراء مِنْ حولي ؛ ولكنَّ حافزي ليس حِقْداً أو ضغينة . إن الشّعر الهجائيّ يتضمّن في أعطافه — بالضرورة — هذا الاتّجاه : يجب أن يكون سهلاً، ومتواضعاً ، بريئاً من الادّعاء أو الغرور ، وحاداً عند الضّرورة ، مرناً عند اللزوم .»

وشخصية « هوراس » تقدّم النموذج البشريّ للشاعر الهَجّاء ، أو للكاتب السّاخر ؛ إذ كان دَمِثَ الأخلاق ، يوجّه سخريته صوب الحُمق الذي نراه في كل مكان ، ويحرّك فينا الرّغبة في الضحك أكثر مما يستثير الغضب .

أما « جوفينال » Juvenal ؛ فقد اشتهر بستّ عَشْرَةَ قصيدة هجائية يهاجم فيها عيوب المجتمع الروماني في عصره ، وكان مثالاً يُحتذى عند شعراء الهجاء في الأدب الإنجليزي ، ذلك أن « جوفينال » بعد « هوراس » يمثّل دوراً مختلفاً للهَجّاء في معظم جوانبه ، لقد ذاب قلبه — كرجل نزيه — غضباً وإحباطاً من مظاهر الفساد الذي استشرى من حوله . وأصبح اتّجاهُه إلى الأدب السّاخر ، وكتابة الهجاء نتيجةً حتمية ؛ إذ غَدت « المأساة tragedy والملحمة epic خارج الموضوع في عصره . لقد سيطرت الرذيلة والفساد في أقصى درجاتهما على الحياة الرومانية في عصره ، وأصبح من المستحيل على الرجل الصّادق ألا يكتب هِجاءً . لقد نظر في الواقع من حوله ، وقلبه يتمزق غضباً وثورة : لماذا تنتصر الرذيلة والفساد ؟ وكيف يتسنّى للشاعر أن يصمت إزاء هزيمة الفضيلة والقيم ؟» [Satires, I] .

اكتسب الهجاءُ « الجوفينالي » من الهجاء « الهوراسي » الكثير من القواعد الأسلوبية ، التي تظهر في الحماس والفخر حين يكتب في أي موضوع . بل إن الموضوعات الشّائكة لم تخلُ من هذه السّمة ، كما نجد في الأهجية السّادسة ، وفي هجائه الملتهب حماساً للمرأة ، حيث تعلو نبرة الفخر ، واستعراضُ قدراته الابتكارية فيقول إن الهجاء يتجاوز تقاليد الأسلاف عنده ، إذ أكسب هجاءَه رونق « المأساة » .

ولذلك تشير دائرة المعارف البريطانية إلى أن نتائج ابتكارات « جوفينال » قد أصبحت مثار جدل في التّاريخ الأدبي ، على النحو الذي تثيره ماهيةُ الأدب السّاخر ، وإقرارُ اثنين من الشُّعراء العالميين بوجود أساتذةٍ أكبرَ ، يترسَّمان خطاهم في هذا الجنس الأدبي الذي يتّسم بالتّعقيد والتّنوُّع إلى درجة يستحيل فيها حصرٌ نماذجه وقياسُها .

إن النّماذج ؛ التي قدمها الشاعر الإنجليزي « جون درايدن » John Dryden (١٦٣١-١٧٠٠) – من بعد – قد حظيت بقبول كبير ، ولقد ظلت قصيدته « أبسالون وأكيتوفل » رغم أنها تدور حول السّياسة الدّاخليّة في تلك الفترة أكثرَ قصائده شهرة وذيوعًا بين الناس . وقد نظمها بناءً على طلب البلاط في مهاجمة كونت « شافتسبرى » ودوق « موغوث » ، ولم تعدّ تَعنينا الأسرارُ التي يفضحها ، بل نُعجب بهذه الصُّور النّاطقة التي يرسمها لأشخاصه ؛ ذلك أن « درايدن » يرسمها شيئًا فشيئًا ، خَطًّا خطًّا ، يخطُّ أولاً دائرةً واسعة ، ثم يأخذ في مَلءِ هذه الدائرة بالخطوط الصّغيرة ، التي تبلغ – كما يقول « دوتان » – منتهى الدّقة والوضوح . وكان « درايدن » يُعَدُّ مِلكَ المسرح غير منازع . وقد كتب عدة بحوث قوية عن الفن الدّرامي . ويذهب إلى أن الهجاء اللاتيني يشمل نوعين : الهجاءَ الكوميديَّ comical satire والهجاءَ التّراجيديَّ tragical satire ، وهذا التّصنيف محاولةٌ للتّمييز بين ألوان الطيف في الأدب السّاخر ، الذي يشير ضمنًا إلى فنونه المتوسّلة بالشعر أو بالنثر .

إذ بعد النهاية الهوراسيّة لألوان الطيف هذه أصبح من العسير التمييزُ بين الأطياف الدقيقة جدا في الأدب السّاخر ، الذي يشمل « الكوميديا » ، كما يشمل « الهجاء » ، وأصبح التمييز بينهما من الأمور الصعبة ؛ إذ تتداخل الكوميديا مع الهجاء في مطاردة النّماذج البشرية الركيكة ، وما تنطوي عليه من حمق وحذلقة . وسبيلهما إلى ذلك التهكُّمُ والسخريةُ من كل مَنْ تحدثه

نفسه بالخروج على قوانين الجماعة وأساليب سلوكها ، على النحو الذي يجعل من الضحك في الأدب الساخر – في « الكوميديا » و « الهجاء » معاً – أداةً لتأديب أفراد المجتمع حين يستهينون بتقاليده ، أو يستخِفّون بمعاييره .

ويتجه الكُتّاب في القرنين السابعَ عشرَ والثامنَ عشرَ إلى التّشبُّثِ بالجماليّات ، والنغمة « الهوراسية » الحاذقة فيما يُصدِرون عنه من روح ساخرة، فهذا « بوالو » Boileau (١٦٣٦–١٧١١) في فرنسا – يستوحي أهاجي « هوراس » و « جوفينال » ، ويحاكي بعضها ، وكثيراً ما يُقسّم الباحثون أهاجي « بوالو » إلى لوحات من الحياة الباريسية ، وأهاجٍ أخلاقية ، وأهاجٍ أدبية . وأشهر الأهاجي الخاصة بالحياة الباريسية : الهجاءُ الثّالث عن « الوجبة المُضْحِكة Repas ridiculec والهجاءُ السّادس عن « مضايقات باريس » Emparras de Paris . وأشهر الأهاجي الأخلاقية : الهجاءُ الخامسُ عن « النُّبل الحقيقي » وهو نُبْلُ القلب . ولكن الأهاجي الأدبية أشهر تلك الأهاجي على وجه العموم، وهي « الهجاء الثّاني إلى موليير » حيث يعترف « بوالو » بأنه لا يجد القافية إلا بصعوبة . ثم الهجاءُ التّاسعُ بوجه خاص الذي يوجّهه « بوالو » إلى عَقْله ، وفيه يحاكم عقلَه الذي يجرُّ عليه « دائماً مشاكل جديدة » ، ولكن عقلَه سريعُ البديهة ساخرٌ في إجابته ، إذ يقول مثلاً : « ماذا ! إن لكل قارئ الحقّ في أن يحكم ، وهو الوحيد الذي ليس له أن يقول شيئاً » وهذا « ألكسندر پوب » Alexander Pope (١٦٨٨–١٧٤٤م) في إنجلترا يُعَدُّ « رئيسَ مدرسة » بل قُلْ : رئيسَ قبيلة » على حد تعبير « دوتان » ؛ إذ لم يتجاوز « پوب » الخامسة والعشرين حتى نشر القصائد التي ضمِنَت له المجد ، وجعلتْه في طليعة الشُّعراء . لقد استهدف في أول الأمر أن يكون « ڤرجيل » إنجلترا ، فنظم « الريفيات » ، ولكنّ طبيعته المنطقية تغلّبت عليه بعد ذلك ، فكتب « مقالة في النقد » ، وقد اجتمعت هاتان الصّفتان في « غابة وندسور » حيث تتخصّب

الناحية الرّيفية بأهداف تعليمية . ولكنْ أولى روائعه قصيدةً بطولية هَزْلية بعنوان « سلب خُصْلةِ الشَّعْر » . وأكبر آثاره التي كتبها في كهولته ملحمةً هزْلية بعنوان « Sottisiade » يسخر فيها من الشعراء الذين لا ينتسبون إلى قبيلة . ورغم أننا لا نعرف شيئاً عن هؤلاء المساكين فما زالت بعضُ مقاطع ِهذه الملحمة تبعثنا حين نقرؤها على كثير من الضحك .

مما تقدم يتّضح أن الأجناس الأدبية في تطورها قد استجابت للمثيرات الفكاهيّة في استخدام أساليبها التي يعكسها « الطيْف الفكاهيّ » من ظَرْف وسخرية وتهكّم ، ولذلك يذهب بعض الدارسين إلى ضرورة التّمييز بين « الهجائيّ الكوميديّ » من جهة و« الهجائيّ السّاخر » من جهة أخرى . فالسُّخرية في قائمة « كلارك » Clark [1] لونٌ من الهجاء ، لكنْ ثمّةَ سخريةٌ هجائية ، وثمة كوميديا ساخرةٌ كذلك ؛ لكي نتذكّر أن الهجاء ليس بِحَدٍّ ذاته شكلاً متفرداً تماماً . وثمةَ كذلك كوميديا وسخرية لا تتّصف بالهجاء ، مثل هذه الكوميديا تتصف بالرِّفق ، فهي تسخر وتتقبّل ، تنتقد وتقدّر ، تضحك من الشيء لكنها تضحك بهدف . ويقع في هذا الباب كوميديا « فولستاف » عند شكسبير لكنّ « السُّخرية التي تفوق الهجاء جدّيةً لا تحدُّها حدود دون السّوْداويّة والجنون ، جدّيتها تفتقد المنظور ، وهي تتميز بالضّراوة والوجوم . مثل هذه السُّخرية ما نجده عند سويفت و هاردي .» [2]

الأساليب والوسائل الفنية

وتختلف أساليب الأدب الفكاهي باختلاف موضوعاته ؛ إذ ليس بين الأساليب الأدبية – كما يقول « بولارد » – الكثيرُ مِمّا لا يسمح بلمسة سخريةٍ أو هجاء ، في النثر والشعر على السواء . ولقد مرّ بنا فيما تقدم عدد من

---

(١) Clark, A. M.: Studies in literary modes. Edinburgh, 1946, p. 33.

(٢) بولارد ، آرثر : المرجع نفسه ، ص ٢٩٥ .

أمثلة الهجاء في الشعر . وفي النثر نماذج عديدة أيضاً في الأعمال الدّرامية عند « بن جونسون » Jonson (١٥٧٣–١٦٣٧) ، الذي يدين بخلوده إلى ملاهيه ، رغم أنه شاعر غنائي من الطّراز الأولَ . وعند « كونجريف » Congreve (١٦٧٠–١٧٢٩) و « برنارد شو » Shaw (١٨٥٦–١٩٥٠) و « أوسكار وايلد » Wilde (١٨٥١–١٩٠٠) كما يوجد في أعمال كبار الرّوائيين ، أمثال : « هنري فيلدنج » Fielding (١٧٠٧–١٧٥٤) . و « جين أوستن » Austen (١٧٧٥–١٨١٧) و « ديكنز » Dickens (١٨١٢–١٨٧٠) و « ثاكري » Thackeray (١٨١١–١٨٦٣) و « ميريدث » Meredith (١٨٢٨–١٩٠٩) وفي أعمال كُتّاب آخرين من أمثال « پيكوك » Peacock (١٧٨٥–١٨٦٦) و « إيفلين » Evelin (١٦٢٠–١٧٠٦) كنماذج في الأدب الإنجليزي ، لها نظائر في الأدب الفرنسي توضّح تطور الأساليب الفنية في الأدب الساخر ، حيث تتعدّد خلايا الروح الفكاهية وتتكاثر في الشّعر والنّثر .

ومن اليسير أن نلمح معالم هذا التّطور من الهجاء الشخصي المجهول في العصور الوسطى إلى السُّخرية البارعة عند « توسر » والضّاحكة عند « رابليه » Rablais . كما في « البيرلسك » burlesque والفُكاهة السّوداء black humour والخُرافة السّاخرة عند « لافونتين » والأعمال الدّرامية العظيمة عند « بن جونسون » في الأدب الإنجليزي و « موليير » في الأدب الفرنسي ، و « الإبيجراما » عند « مارتيال » Martial وطه حسين ، وقصص « نيقولاي جوجول » Nikolay Gogol و « جنتر جراس » Günter Grass ثم في « اليوتوبيا الساخرة » Satirical Utopias عند إيفجيني زاماتين Yevegeny Zamyatin و « جورج أورويل » Orwell .

لقد طبعت روح السخرية هذه الأعمال في النّثر القصصي بطابعها من

خلال تناول المفردات البشعة في علاقات النّاس ، على النّحو الذي يؤدي إلى تقارب في الميول الساخرة ، والتّعبير عنها في جنس أدبي مُميّز ، على نحو ما نجد في « اليوتوبيا الخيالية » fictional utopia التي تتفرّد تفرّداً تاما في مؤلّف « توماس مور » Thomas More المُعَنْوَن « يوتوبيا » (١٥١٦) Utopia – أو « المدينة الفاضلة » ؛ الذي كتبه باللاتينية ثم تُرجِم إلى الإنجليزية عام ١٥٥١ .
ومع ذلك فإن السُّخرية الهجائيّة تُعد عنصراً هاما من عناصر التركيب القصصي « اليوتوبي » ، أو مقوّماً من أهم مقوّماته . كما نجد في « يوتوبيا » مور ، وتابعه العظيم « جوناثان سويفت » Jonathan Swift (١٦٦٧–١٧٤٥) ؛ الذي أرسل « جليڤر » إلى أراض مختلفة ليكتشف نفس الحماقات والنقائص الإنسانية ، ويستخدم أساليب سلفه البلاغية في تصوير هذه النّماذج . ولذلك يذهب بعض الدّارسين إلى اعتبار « رحلات جليفر » حلقة الاتّصال بين « توماس مور » في تصويره اليوتوبي السّاخر وبين اليوتوبيا الحديثة التي أصبحت في القرن العشرين تدور ضدّ نفسها ، على حد تعبير أحدِ الدّارسين لهذا الفن الأدبي ، على نحو ما نجد عند « هكسلي » و « أورويل » ؛ إذ تصبح المدينة الفاضلة عندهما سَلبيةً يكون فيها « الدّواء شرا من الدّاء » . يقدم لنا « هكسلي » « في العالم الجديد البديع مثالاً مبكّراً من الرواية العِلمية ، مجتمعاً تتفوق فيه النّزعة العلمية على العلاقات الإنسانية .»

فالأدب الفكاهي – إذاً – يتوسل بالأجناس الأدبية التي يتوسّل بها الأدب الجدي ، إن جاز التعبير ، فهو يتوسل بالقصيدة والقصة والمسرحية والمقالة ، كما أنه يستخدم ذات الأداة التي يستخدمها الأدب الجدي ، وهي اللغة . وما يميز بينهما هو كيفية استخدام هذه الأداة ، كما أن هذه الكيفية أساس للتمييز بين الأجناس الأدبية كذلك ، « فالشّعر كالقصص ، يستخدم الألفاظ أداةً له ، ولكن الألفاظ في الشعر تُستخدم على نحو مختلف . فجوانب اللغة التي لا

يهتم بها كاتب القصة إلا قليلاً لها أهميتها الأساسية عند الشّاعر . فالشّاعر يستخدم المعنى العقليّ للألفاظ ، ولكنه كذلك يستخدم علاقاتِها وإيحاءاتها وأصواتَها وإيقاعاتها والصُّورَ الموسيقية وغيرَها مما تكوِّنه الألفاظ حين يرتبط بعضها ببعض ، ومع ذلك فمن الواضح أن هذا لا يكفي للتمييز بين الشعر والأشكال الأدبية الأخرى ؛ لأن كاتب القصة كذلك يستخدم جوانب للغة لا يستخدمها كاتب النثر العلمي الصِّرف ، كالصوت والإيقاع وألوان الألفاظ ، وإن كان يستخدمها بدرجة أقلّ من الشاعر . فهل يكون الفرق بين الأدب الشِّعري والأدب النَّثري مجردَ فرقٍ في الدرجة ؟ هل المسألة مجردُ كونِ الإيقاع في الشعر أكثرَ انتظاماً ، وأن الاعتماد على الإيحاءات والعلاقات وموسيقا الألفاظ أعظمُ فيه مما هي عليه في النثر ؟ وإذا كان الأمر كذلك فأين يمكن أن نضع الخطَّ الفاصلَ بين هذين النَّوعين من التعبير الأدبي ؟» [1]

ومن الأفكار التي شاعت في وقت من الأوقات أن هناك موضوعاتٍ تُسمّى موضوعاتٍ شعرية ، وأخرى تسمى موضوعاتٍ نثرية ؛ فيقال عندئذ إن هذا الموضوع من موضوعات الشعر فلا بد أن يكون تناوله تناولاً شعريا ، وإذا حاول الكاتب – تبعاً لذلك – أن يتناوله تناولاً نثريا فإنه يكون عرضةً للإخفاق . وكذلك يقال إن هذا الموضوع من موضوعات النثر ، فلا بد أن يكون تناوله تناولاً نثريا ، وإذا حاول الشّاعر – تبعاً لذلك – أن يتناوله تناولاً شعريا فإنه يكون عرضةً للإخفاق . وهذه الفكرة – كما يقول د. عز الدين إسماعيل – خاطئة، فليس هناك موضوعٌ مخصَّصٌ للشعر لا يصلح الشعر إلا فيه ، ولا موضوع خالص للنثر لا يصلح النثر إلا له ، بل إن كل موضوع صالح لأن يكون موضوعاً شعريا كما هو صالح لأن يكون موضوعاً نثريا .

« وقد كانت هذه الفكرة الخاطئة أساساً للتفريق بين الشِّعر والنَّثر على أساس

---

(١) عز الدين إسماعيل : المرجع نفسه ، ص ١٢٦ .

من الموضوع ، فيقال إن الشّعر يختلف عن النّثر من حيث الموضوعات ، وليت هذا كان صحيحاً . فهو يبدو مريحاً من عناء البحث ، ولكنه — مع الأسف — لا يمكن أن يكون كذلك ؛ لأنه قائم على أساس فكرة خاطئة .»[١]

إن الأديب لا يختار بين الشعر والنثر حين يبدأ عمله الفني ، ولكنه يجد نفسه مدفوعاً إلى هذا النوع من التعبير دون ذاك بهذا الباعث النفسي الذي يكمن وراء إبداعه ، ويملي القالب الذي يظهر فيه . لا فرق في ذلك بين الأدب الجدي أو الفكاهي . كما أنه ليس هناك موضوع خاص بالأدب الجدي، وآخر مقصور على الأدب الفكاهي ؛ إذ ليس في الطبيعة شيء يتحتّم أن يكون مضحكاً ؛ لأن ذلك إنما يعتمد على نظرة الأديب إليه ؛ ومن ثم فإن أي شيء أو كل شيء يصلح لأن يكون موضوعاً للأدب الفكاهي . وهذا صحيح من وجهة النظر الفلسفية الخالصة ، بَيْد أن الأنواع الأدبية تقليد من التّقاليد بقدر ما هي فكرة ، ولا يقل اختيار المادة الموضوعية لفنون الأدب الفكاهيّ من حيث أهميته بالنسبة للكاتب والقارئ عن أهمية الأفكار المجرّدة التي تدور حول الفن ، والكاتب يتأثر في اختياره بطبيعة الحال — عن وعي أو غير وعي — بالطابع المثاليّ لفنه أو على الأقل بتصوُّره الذهني لهذا الفن .

على أن ارتباط « الهجاء » كأصل للأنواع الأدبية الفكاهيّة بتفعيلة « الأيامب » كان مصدراً كبيراً من مصادر الخطأ في النظرة إلى الشعر والنثر ، من حيث المعالجة الفكاهية للأدب بصفة خاصة . وهذه التفعيلة « الأيامب » تفعيلة « مركبة من مقطع قصير يتلوه مقطع طويل ، كقولك : فعول في العربية ، أي : ب ، برموز علم العروض ، منشؤها مجهول وعهد العالم بها يرجع إلى المقطوعات الصّاخبة التي كانت تُنشد في أعياد « ديونيزوس » و « ديمتر » ثم اتّصف شعر « أرخيلوكوس » بها ، وهو الهَجّاء الإغريقي الذي

---

(١) عز الدين إسماعيل : المرجع نفسه ، ص ١٢٧ .

يُروى عنه أنه مبتكِرُ تفعيلة « الأيامب ».

وتفعيلة « الأيامب » والوزن « الأيامبي » عامة أقرب التّفاعيل والأوزان إلى « النّثر » ولذلك يَرى « هوراس » أنهما صالحان لنقل الحوار أوّلاً ، ثم لمخاطبة النّظارة تحت أقسى الظروف ، ثم للتّعبير عن أغراض الناس في تصرفاتهم العملية . تصرُّفات الناس العملية تقابل هنا حياتهم العاطفية والخيالية وما إليها ممّا يميِّز عالَم الشِّعر ، ويمكن التعبير عنه في أي وزن آخر . أما التّعبير عن أفعال الناس في المسرحية فأنسب وزن له هو الوزن الأيامبي .»[١]

يقول هوراس : « لقد سلّح الجنون أرخيلوكوس ببحر الأيامب وهو مُلْكٌ له، ثم استعارت هذه التفعيلة الكوميديا والتراجيديا على السّواء ، وذلك لصلاحيتها لنقل الحوار ، وإمكان سماعها بين جمهور من النّظارة عالي الضجيج ، ثم لأنها بطبيعتها تلائم النّاس في تصرفاتهم العملية .»[٢]

ثم ينتقل « هوراس » إلى مشكلة أخرى لا تتصل بمشكلة اللغة ، وهي مشكلة التّوافق بين الوزن العروضي وموضوع الشعر ، أو بين الصّورة والمادة في الإنتاج إن شئت . وعنده أن التوافق بينهما ضروري ؛ حيث يقول :

« الخصائص والنّبرات المختلفة التي يتميز بها كل لون من ألوان الإنتاج واضحة الحدود ، فَلِمَ يحيِّيني الناس كشاعر إن قعد بي العجز أو الجهل عن مراعاتها ؟ لم ينتهي بي الحياء الكاذب إلى إيثار الجهالة على التّعلم ؟ كما أن موضوعاً كوميدياً لا يمكن كتابته في شعر تراجيديٍّ ، كذلك تأنف مأدبة « ثايستيس » أن تُروى في أناشيد الحياة اليومية التي تناسب الكوميديا . لكل مقام مقال ، فليلزم الشعراء هذه الحدود .»[٣]

فهو يثبت أن تفعيلة « الأيامب والوزن الأيامبي » بوجه عام هما أصلح

---

(١) هوراس : فن الشعر ، ترجمة لويس عوض . القاهرة ، هيئة الكتاب ، ١٩٨٨ . ص ١٦٢ .

(٢) نفسه ، ص ١١٤ . (٣) نفسه ، ص ١١٦ .

التفاعيل والأوزان للشّعر الهجائي أو شعر الرّثاء من ناحية ، ولشعر المسرح بنوعيه : المضحك والمؤسّي من ناحية أخرى . عنده أن سفاهة « أرخيلوكوس » لم تكن لتجد قالباً أنسب من القالب الأيامبي ، وعنده أن طبيعة التراجيديا والكوميديا معاً مما تستلزم استخدام هذا القالب كذلك . يقول د . لويس عوض: « هذا الرأي سائد . تستطيع أن تعرف مدى صدقه بالقياس إلى شعر المسرح بالإحصاء وحده دون لجوء إلى التحليل النّقديّ . ليس في الأدب الإنجليزي — من مبدئه إلى منتهاه — مسرحية واحدة نُظمت في وزن غير أيامبي . أما شعرُ الهجاء فأحسب أن الصّلة بينه وبين تفعيلة الأيامب سطحيّة . صحيح أن « دانسياد » بوب و « أبسلوم وأخيتوفيل » التي مزّق بها « درايدن » لورد « مونماوث » و « إيريل شافستسبري » أيّما تمزيق ، وعامّة ما كتبه شعراء الإنجليز في هذا الباب وسُجّل في متن الخلود — قد نُظم في هذا الوزن . لكن في الأدب العربي وغيره شواهد كثيرة على أن الهجاء العالي ليس وقفاً على هذا البحر بالذات ، أ ليس يكفي أن تتأمل قصائد هذه الأبيات :

فَنالَ حَياةً يَشْتَهيها عَدُوُّهُ — وَمَوْتاً يُشَهّي المَوْتَ كُلُّ جَبانِ
جَوْعانُ ، يأكُلُ مِنْ زادي وَيُمْسِكُني — لِكَيْ يُقالَ : عظيمُ القَدْرِ مَقْصودُ
دَعِ المَكارِمَ ، لا تَرْحَلْ لِبُغْيَتِها — وَاقْعُدْ فإِنَّكَ أَنْتَ الطّاعِمُ الكاسي
إنْ كُنْتَ تَعْلَمُ ، يا نُعْمانُ ، أَنَّ يَدي — قَصيرَةٌ عَنْكَ ، فَالأَيّامُ تَنْقَلِبُ
زَعَمَ الفَرَزْدَقُ أَنْ سَيَقْتُلُ مِرْبَعاً — أَبْشِرْ بِطولِ سَلامَةٍ ، يا مِرْبَعُ
فَغُضَّ الطَّرْفَ إِنَّكَ مِنْ نُمَيْرٍ — فَلا كَعْباً بَلَغْتَ وَلا كِلابا

لتتحقق من أن هناك أكثر من بحر واحد صالح لنقل الهجاء ؟ »[1]

---

(١) هوراس : المرجع نفسه ، ص ١٦٦ .

الفصل الثالث
في الشّعر

في اللغة العربية قائمة شاملة تُكْسب الأُدب الفكاهي طابعه المميَّز ؛ فالفكاهة من معانيها : المُزاح . والرجل الفكه هو الطيِّب النَّفس المزّاح ، يقال : فكّههم بمُلح الكلام ، أي أطرفهم ، والاسم الفكيهة والفُكاهة . و « الدُّعابة » هي المزاح واللعب والمضاحكة .. ونقيض الجِدّ .

والهزْل والهزالة : الفكاهة ، و « التهكّم » هو : الاستخفاف والاستهزاء والعبث . و « السُّخرية » هي الاستهزاء ، والسُّخْرة والضُّحكة . [1] والشّعر الفكاهي ، تتراوح نماذجه بين ألوان الطيف الضاحكة هذه ؛ فحين يتغيا المزاحَ والدُّعابةَ والمضاحكة يمكن تمييزه عن لون آخر يتغيّا التَّهكمَ والسُّخريةَ ، وهو اللون الذي نطلق عليه « شعر الهجاء » ، كما يمكن تمييزه أيضاً عن شعر « المجون » ، ذلك أن الشعر الضّاحك يصدر عن الفكاهة « البريئة » harmlen إن صح هذا التعبير ، من حيث تعبيره عن الخيال الخصب والقدرة المطلقة .

وهو في ذلك يختلف عن الشّعر السّاخر في الهجاء من حيث المصدر والغرض ، ذلك أن الهجاء يصدر عن السُّخرية المُغرضة tendentious إذ هو يُشبع في النفوس بعض « الميول العدوانية ، أو الأغراض الشّخصية » ، إذا استعرنا هذا التعبير من « فرويد » .

وربما من أجل ذلك – أيضاً – يذهب بعض الباحثين إلى أن الشّعر

(١) لسان العرب .

الضّاحك ، حين يعتمد على الفكاهة البريئة ، يُعدُّ ضرباً من الارتداد نحو مرحلة الطفولة بما فيها من حبٍّ للعب ، وتعلق باللهو وميل إلى التسلية ، على نحو ما يحدث بين الأصدقاء وَالأوِدّاء من دعابة بريئة ، تجعل من هذا الشعر مفاكهة يَسُرُّ بها الشخصُ نفسَه ، ويسرُّ غيره في غير تعالٍ أو خيلاء . ومن ذلك مداعبات أمير الشعراء أحمد شوقي ، لصديقه الدكتور محجوب ثابت ، التي اشتهرت وذاعت لما فيها من خفة الروح ، وحلاوة التّندر ، وبارع الفكاهة، وتعدد الألوان .

منها هذه الشوقية [١] التي قالها شوقي على لسان الدكتور محجوب ثابت ، في مناسبة خلاف بينه وبين الأستاذ سليمان فوزي صاحب مجلة (الكشكول)، وكان قد دأب على مهاجمة الدكتور محجوب في مجلته ، فإذا ما التقيا في (صولت) حاول شوقي و وهيب دوس أن يُصلحا بينهما ، فيثور الدكتور محجوب لذلك ، ويقول « يشتمني في زفة ، ويصالحني في عطفة » .

يميناً بالطلاق وبالعِتاقِ ... وبالدُّنيا المعلَّقمة المذاقِ
وكلُّ فَقارَةٍ من ظَهْرِ (مَكْسي) [٢] ... بصحراءِ الإمام ، وعَظمِ ساقِ
وتُرْبَتِهِ ، وكلُّ الخير فيها ... وَنسبَتِهِ الشَّريفة لِلبُراقِ
وَبالخُطَبِ الطِّوال وما حَوَتْهُ ... وإن لم يَبْقَ في الأذهان باقِ
وكَسْري الشِّعْرَ إن أنشَدْتُ شعراً ... ونُعاقِي القافَ واسعة النِّطاقِ
أيشتُمني سليمانُ بنُ فوزي ... و(بيبي) في يدي ومعي (تِباقي) [٣]
وتحت يدي منَ العمّالِ جَمْعٌ ... يُشمرُّ ذَيْلَهُ عند التلاقي [٤]
وَلَسْنا في البيانِ إذا جَرَيْنا ... لأبْعَدِ غايةٍ فَرَسَيْ سِباقِ

---

(١) لم تنشر في الشوقيات ، ونشرتها جريدة الأهرام في ١٩٥٥/٥/١٨ إذ أرسلها إليها الأستاذ وهيب دوس ، وكان من أصفياء شوقي .

(٢) مكسي : مكسويني اسم حصان الدكتور محجوب الذي كان يجرُّ عربته .

(٣) طباقي ، لأن الدكتور كان مشهوراً بتدخين البيب . (٤) كان الدكتور زعيماً لحزب العمال .

تُقاقي ذِقنُه مِنْ غَيرِ بَيْضٍ ولي ذقنٌ تَبيضُ ولا تُقاقي
وتَحْلاقُ اللحَى ما كانَ رأيي ولا قَصُّ الشّوارِبِ من خَلاقي
أنا الطّيار : رِجْلٌ في دمشق إذا اشتدّتْ ورِجْلٌ في العِراقِ
أنا الأسدُ الغَضَنْفَرُ ، بَيْدَ أنّي تُسيّرني الجآذِرُ [1] في الرِّباقِ
ألا (طُزٌّ) عَلى العَيْهُورِ [2] (طُزٌّ) وَإنْ أبْدى مُجاملةَ الرِّفاقِ
بِقارِعَةِ الطّريق يَنالُ مِنّي ويُوسِعُني عناقًا في الزُّقاقِ
وَليسَ مِنَ الغريبِ سَوادُ حَظّي وَبالسّودانِ قَدْ طالَ التّصاقي
أ لَمْ يَرَ أنّني أعرَضْتُ عَنْهُ وَصارَ لِغير طلعَتِهِ اشْتياقي ؟
أذُمُّ القبّعاتِ وَلا بِسيهِا وتُعْجِبُني الشّوادنُ [3] في الطّواقي
وأوعِزُ بالعِقالِ إلى شَبابٍ رَجَعْتُ بِهِمْ إلى عَصْرِ النّياقِ
فَسُبْحان المفرّق ، حَظُّ قَومٍ قناطيرٌ وأقْوامٍ أواقي
وقومٌ يَرْتَقونَ إلى المعالي وَقَومٌ ما لَهُمْ فيها مَراقي
وأصحابُ المَقارفِ [4] وَالمرازي وَأصْحابُ المزارعِ وَالسّواقي
وأيدٍ لا تكادُ تُصيبُ رِزْقًا وَأيدٍ لا تُسَلُّ مِنَ الرِّقاقِ
وَعَيْشٍ كالزّواجِ على غَرامٍ وَعَيْشٍ مِثْلَ كارِثَةِ الطّلاقِ
أمورٌ يَضْحكُ السُّعداءُ مِنْها ويَبْكي البَلْشَفيُّ وَالاشْتِراقي [5]

ويلاحظ الدكتور أحمد الحوفي على هذه الدعابة [6] :

(أ) أن شوقي قد وفق في اختيار القاف قافية لقصيدته ؛ لأن محجوب ثابت كان مُغرماً بالقافات وتفخيم نطقها .

---

(١) الجآذر : جمع جؤذر وهو ولد البقرة الوحشية ، والمراد هنا الحسان . الغضنفر : الأسد . بيد : غير . الرباق : جمع ربق وهو الحبل الذي تشد به البهم .

(٢) العيهور : العَيْهَرة المرأة النزقة الخفيفة من غير عفة وكان الصواب أن يقال للرجل عَيْهَر ، ولكنه نزله منزلتها.

(٣) الشوادن : جمع شادن وهو ولد الظبي والمراد هنا الحسان .

(٤) المقارف والمرازي : المراد من يتولون أمور الموتى . (٥) الاشتراقي : الاشتراكي .

(٦) أحمد الحوفي : الفكاهة في الأدب ، أصولها وأنواعها . القاهرة ، دار نهضة مصر ، ١٩٦٦ . ص ١٠٦ .

(ب) وأنه غيّر كلمة (الاشتراكي) إلى (الاشتراقي) لتصلح للقافية ، ولتناسب غرامَ محجوب ثابت بالقافات .

(جـ) وأنه جعل الأقسام — على لسان الدكتور محجوب — بما يعتز به ، وبما يضخّم أصدقاؤه اعتزازه به ، وبما لا يجوز له أن يُقسِم به . فالقسم بالطلاق ليس من أقسامه ، لأنه كان عزباً . والقسم بالدنيا المرة المذاق ملائمٌ لحاله ، لأنه كان ساخطاً على حظه .

أما القَسم بِفِقْرات ظهر حصانه ، وبعظم ساقه ، بعد أن نفق ، فإنه تضخيم لإعزاز محجوب لحصانه حيا وميتاً ، وذِكْر صحراء الإمام في هذه المناسبة إشعار فكِةَ بأن الدكتور قد دفن حصانه في مقابر الإمام الشافعي ، كما يُدْفن الأناسيّ .

ويزيد هذا القسم تهكماً أن شوقي جعله يقسم بِتُربة حصانه ، لأن فيها الخيرَ كله ، وجعله ينسبه إلى البُراق ، ثم أُنطقه بقسم آخر ، هو خُطبه الطِّوال ، وعلق على ذلك بأنها ذهبت هباء ، ولم يبق في أذهان الناس منها شيء .

وتَندّر به أخيراً ، فأجرى على لسانه القَسم بنُطقه الشعرَ مكسوراً ، وبنطقه القافَ ضخمة رنّانةً .

ثم انتقل إلى عجبه من أن يشتمه سليمان فوزي ، وهو المشهور بغليونه ، وهو زعيم العمال الذي يلبون إشارته ، وهو أفصح من سليمان فوزي لساناً ، وهو صاحب اللحية الطويلة التي تطول في كل يوم ، وهو الرّحّالة الطيار ، وهو الأسد القوي لكنه زيرُ نساء .

وصوّر استهزاء الدكتور محجوب بسليمان فوزي ، واحتقارَه لاعتذاره بقوله (طُزّ على العَيّهور طُز) وإن حاول أن يترضاني ، وعبر عن المثل العامي المشهور، بأنه لا يرضى أن ينال منه على صفحات مجلته ، ثم يَترضّاه بين صحابته .

ثم ختم القصيدة بعدة أبيات تتّصل بتفاوت الحظوظ في الحياة ، وبتعاليمه التي كان يوجّهها إلى الشباب من ذمّ القبعات ، والإعجاب بما كانت تلبسه الفتيات على رءوسهن (البيريه) وبدعوة الشُّبان إلى لبس العِقال .

ومن الدعابة ما قاله حافظ إبراهيم في صديقه الدكتور محجوب ثابت حينما كانا في ضيافة سعد زغلول بمسجد وصيف سنة ١٩٢٧ ، وكان الدكتور — فيما قالوا — مشغولاً بأمرين إذ ذاك : وزارةٍ يتولاها ، وفتاةٍ غنية من بيت عريق يتزوجها :

يُرْغي ويُزْبِدُ بِالقافاتِ تَحْسَبَهُـــا ... قَصْفَ المَدافِعِ في أُفْقِ البَساتينِ
مِنْ كلِّ قافٍ كأنَّ اللّهَ صَوَّرَها ... مِنْ مارِجِ النّارِ تَصْويرَ الشَّياطينِ
يَغيبُ عَنْهُ الحِجا [1] حيناً ويَحْضُرُهُ ... حيناً فَيَخْلِطُ مُخْتَلا بِمَـــوْزونِ
لا يأمَنِ السّامِعُ المِسْكينُ وَثْبَتَهُ ... مِنْ كُرْدِفانَ إلى أعْلى فِلَسْطيـنِ
بَيْنا تَراهُ يُنادي النّاسَ في حَلَبٍ ... إذا بِهِ يَتَحَدّى القَوْمَ في الصّينِ
وَلَمْ يَكُ ذاكَ عَنْ طَيْشٍ وَلا خَبَلٍ ... لكِنَّها عَبْقَرِيّاتُ [2] الأساطيـــنِ
يَبيتُ يَنْسِجُ أحْلامًا مُذَهَّبَـــةً ... تُغْني تَفاسيرُها عَنِ [3] ابْنِ سيرينِ
طَوْراً وَزيراً مُشاعاً في وَزارَتِـــهِ ... يُصَرِّفُ الأمْرَ في كُلِّ الدَّواويـنِ
وَتارَةً زَوْجَ عُطْبُولٍ [4] خَدَلَّجَةٍ ... حَسْناءَ تَمْلِكُ آلافَ الفَداديـنِ
يُعْفى مِنَ المَهْرِ إكْراماً لِلِحْيَتِهِ ... وما أظَلَّتْهُ مِنْ دُنْيا وَمِنْ ديـنِ [5]

كان الدكتور محجوب ثابت — رحمه الله — حريصاً على النطق بالقاف ، وكان طموحاً إلى أن يتولى وزارة الصحة ، وكان في حديثه يتنقل من موضوع إلى موضوع ، كما يقول معاصروه وجلساؤه .

---

(١) الحجا : العقل . (٢) الأساطين : الأعلام البارزين . (٣) ابن سيرين : عالم بصري مشهور بتفسير الأحلام . (٤) عُطبول : جميلة ممتلئة ؛ خَدَلّجة : ممتلئة الذراعين والساقين .

(٥) ديوان حافظ إبراهيم ، ج ١ ، ص ١٧٨ .

لكن حافظًا ضَخَّم وبالغ وهَوَّل ، فجعل الوصف دعابة مضحكة .

ذلك بأنه جعل نطقه بالقاف إرغاءً وَإِزْباداً ، أي ثورة وفوراناً ، وجعل لها صوتاً من فمه يشبه قصفَ المدافع ، فهي كَرِيهة لما يحدثه صوتها من ذُعر ، وهي كريهة لأنها تتمثّل في أنظارهم مردةً من الجن .

ثم صوره عاقلاً حيناً ومجنوناً حيناً ، ولذلك يتنقل في أحاديثه ، وعبَّر عن تنقله هذا بأنه وَثَبَ من جنوبي السودان إلى أعلى فلسطين ، إلى حلب إلى الصين .

وعقَّب على ذلك بأن هذا الوثب في الحديث ليس ناشئاً عن نزَق ولا جنون ، وإنما هو عبقرية اختُصَّ بها الدكتور محجوب لأنه أحد العباقرة في زمانه ، وهو يريد بهذا الوصف أن يجاريَه ، لأنه كان يعتقد في نفسه العبقرية ، وإذاً فلا تناقض بين هذه المجاراة وبين وصفه بالجنون في البيت الثالث .[1]

ثم تحدَّث عن أحلامه الجميلة التي يراها لنفسه واضحةً ليست في حاجة إلى تأويل ، فهو يرى نفسه وزيراً ، لكنه تندَّر به فقال إنه وزير مشاع ؛ أي أنه وزير بغير وزارة ، وله سلطانٌ على كل ديوان ، وهو يرى نفسه قد تزوج حسناءَ فاتنةً تملك آلاف الأفدنة ، ولم يقدِّم لها مهراً . وهنا تَنَدَّر به ، فقد كان الرجل كبير السن ، وكان قبيح المنظر ، فكيف ترضى به الحسناءُ الفتية الغنية ؟ وتندَّر به أيضاً في تصويره قد أعْفِي من المهر ، لا تقديراً لأخلاقه ، ولا لعلمه ، ولا لمكانته ، ولكنْ تقديراً للحيته ، وقد كان ملتحِياً ، والعادة أن الحسان لا يُحْبِبن اللُّحَى .

ويُروى - أيضاً - أن أبا دلامة قد خرج مع المهدي وبعض حاشيته في رحلة صيد ، فعنّ لهم ظبي ، فرماه المهديّ ، فأصابه ، ورماه علي بن سليمان

(١) أحمد الحوفي ، السابق ، ص ١١١ .

فأخطأه وأصاب الكلبَ الذي معهم ، فضحك المهدي وقال لأبي دلامة : قل في هذا الذي رأيته ، فقال :

قد رمى المهْدِيُّ ظبيًا ... شكَّ بالسَّهم فؤادَه
وعليُّ بنُ سليما ... نَ رمى كلبًا فصادَه
فهنيئًا لهما ، كلُّ امْـ ... ـرِئٍ يأكلُ زادَه

فضحكَ المهديُّ حتى كاد يسقط من سرجه ، وأمر له بجائزة سنيّةٍ ، فلُقِّب عليَّ بنُ سليمان بعد ذلك صائدَ الكلب ، فغلبَ عليه .[1]

وكثيراً ما يلجأ الأدب الفكاهي إلى « التَّوْرِيَة » في أداء هذه الوظيفة — الدعابة والمضاحكة — ومن ذلك أن الشيخ علي الليثي كان من سُمّار الخديو إسماعيل والخديو توفيق ، وكانت له بالقصر حجرة خاصة ، فمرّ « المُهْر دار » على هذه الحجرة يوماً ، فرأى مكتباً فخماً وأثاثاً جميلاً ، ورأى الليثي جالساً أمام المكتب ، وليس له عمل في القصر ، ولا في الدَّولة ، فكتب على باب الحجرة بِالطَّباشير : (إنَّما نُطعِمُكُمْ لِوَجْهِ اللَّهِ) ومضى . ورآه الليثي وهو يكتب ، فقام ليرى ماذا كَتَبَ ؛ فلما قرأه توجَّه إلى حجرة « المُهْر دار » ، وكتب على بابها :

عَمِلْت ساقيةٌ من ذَهَبْ ... تِروي رياض الجُلّنارْ
علّقْت فيها الطُّور[2] عِصِيي ... علقت فيها المُهْر دَارْ

ويُظهرنا الأستاذ محمد عبد الغني حسن [3] على أن الفكاهة عند شعرائنا المعاصرين والمحدثين قد تثيرها حادثة معينة ، ممّا يثير الضحك ، أو يثير البكاء على حد سواء . فقد تكون الحادثة مضحكة ولكن الشعراء يعلقون عليها بما

---

(١) العقد الفريد ٣٣١/٣ و وفيات الأعيان ١٩٢/٢ ونهاية الأرب ٤٤/٤ . (٢) يقصد : الثور .
(٣) محمد عبد الغني حسن : الفكاهة في الشعر المعاصر ، الهلال ، أغسطس ١٩٧٤ .

يزيدها إضحاكاً وتفكهاً . وقد تكون الحادثة مؤسفة فيدخل شعراء الفكاهة فيها بما يخفف من مأساتها وينبه إلى خطرها .

أما الحادث المؤسف فيمثله ما وقع من مولاي عبد العزيز سلطان مراكش سنة ١٩٠٤ ، حين استقدم من مصر « تختاً » من المطربين والمطربات — وعلى رأسهم سلطانة — ليتسلى بأغانيهم ، وقد كان فيه ميل إلى اللهو والمجون ، فأنكر المسلمون والعرب عليه ذلك . وهنا عملت الفكاهة الشعرية عملها ؛ فوجدنا الشاعر إسماعيل صبري يقول :

يا آل مراكش : وفدُ الغناء أتى مِـــنْ مصر يَسعى لمولاكُم على الـرّاسِ
لا تُنكروا نُكْتَةً في طيِّ بَعثَتِــه « فالعودُ » أحسنُ ما يُهدى إلى « فاسي »

والعود هنا هو عود للبخور أو عود الغناء ، والفاسي إما نسبة إلى مدينة فاس ، أو اسم فاعل مفهوم . والتورية هنا مضحكة لاذعة .

وقد تأتي الحادثة أو المناسبة المثيرة للفكاهة الشعرية عرضاً كما في الحادثتين السابقتين ، فهما من صنع الظروف التي لا حكم لها ، ولا ضابط . ولكن قد تخلق الحادثة أو المناسبة خلقاً لإشاعة الفكاهة ، ونشر الدعابة الشعرية حولها . فقد أراد بعض الشعراء المحبين للدعابة والضحك أن يروحوا عن أنفسهم بتنصيب « حسين محمد » المعروف بالبرنس أميراً للشعر ، وكان في البرنس ميلٌ للدعابة وخفة الظل ، وتصديقٌ لما يقال . وأقيم الحفل في ليلة من ليالي رمضان . وكانت قصائد الشعراء في ذلك الحفل الضاحك مملوءة بروح الفكاهة . فالشاعر « محمد الأسمر » يقول مخاطباً البرنس :

سيدي : رجِّعْ لنا شِعْـــــرَك ، واهتف ما تشاء
حيثُ لا تسمعُكَ الأرضُ ولا تُصغي السّماء !
سَيدي ، مولايَ يا مو لى جَميع الشُّعراء
ثبّتَ اللهُ لكَ « العر شَ » ، وإن كان هَواء !

والشاعر « أحمد الكاشف » يقول :

مَنْ لي بِسُدَّتِكَ العَليا أُقبِّلها ودون سُدَّتِكَ الأستارُ والحُجبُ
هذا نَصيبي مِنَ الفوضى ظفرتُ بِه مِنْ بعدِ ما خانني في غيرِها الأربُ
لم يغنني الجِدُّ في قَولٍ وفي عملٍ وقد لعبتُ ، عسى أن ينفعَ اللعبُ !

والشاعر « محمد الهراوي » ، يقول :

إلى العرشِ فَاصْعَدْ وَامضِ بِالأمرِ وَاقْطع
وَمُرْ ، وَانْهَ ، وامنَحْ ما بَدا لكَ ، وامنعِ !
وصرِّفْ أمورَ الشِّعر في الأمة التي تُميتُ رجالَ الشعرِ فيها ولا تَعي
فأنتَ أميرُ الشعرِ غيرَ مُنازعٍ وكلُّ أميرٍ غير شخصِكَ مُدَّعي

والشاعر الفكه « حسين شفيق المصري » يقول :

يا حُماةَ القريضِ حولَ البرنسِ أصبحَ الشعرُ دولةً ذاتَ كُرسـي
وهـلِ الحكـمُ والإمـارةُ إلا لبرنسٍ يُضحي بِرأيٍ ، ويُمْسي
يَقرضُ الشعرَ مِثلَما يَقْرِضُ الفارُ حبالاً قـد فتِلتْ مِنْ دِمَقْسِ
كان مِنْ قبلِهِ القريضُ بِجِلبابٍ ، فَأضْحى « ببنطلونٍ » ، « وجرْسٍ »
أيُّها الشاعرُ الكبيرُ رَضينـاكَ أميراً ، فَكُنْهُ تفديكَ نَفْسي !

وتنقَّل بقية الشعراء في ذلك الحفل بين مفاكهات ومداعبات ومعابثات ، ومنهم حسن القاياتي ، وكامل كيلاني ، والخطاط الشاعر سيد إبراهيم ، وعبد الجواد رمضان ، وعزيز بشاي .

« ولعل خلق المناسبة الصالحة للفكاهة الشعرية هو قصد من الشعراء للترويح عن النفوس المكروبة في ساعة كربة ، أو زمان ضيق . فقد لوحظ

في أثناء الحرب العالمية الثانية أن موجة الغلاء الفاحش ، واختفاء كثير من السلع الضرورية – قد أضافت إلى كرب الناس بالغارات والقتال ، فقد شكا الشاعر « محمد الأسمر » يوماً لصديقه « محمد عبد الغني حسن » اختفاء « كاوتش » الأحذية من الأسواق . وما هي إلا أن بعث الشاعر عبد الغني للشاعر الأسمر بالكاوتش المراد ، ومعه أبيات فكاهية فيها تعريض بالحرب ، وغلاء السلع ، ورخص الإنسان ، وفيها يقول :

إنَّني مرسلٌ إليكَ « الكاوتشا » ... وَيَدي من نَداكَ ترعشُ رَعْشا
ليتني أستطيعُ إهداءَ نفسٍ ... لم تَجِدْ في صفاءِ نفسِكَ خَدْشا
ما لِحَربِ البسوسِ عادَتْ ضَروساً ... تبطِشُ اليومَ بِالممالكِ بَطْشا
عجباً ! أصبحَ « الكاوتشُ » عزيزاً ... بينما المرءُ لا يُساوي قِرْشا !

فرد عليه الشاعر الأسمر بأبيات فكاهية يقول فيها :

هَشَّ قلبي لِما بَعثْتَ وبَشّا ... بِقَوافي القريضِ بَلْهَ « الكوتشا »
ما طَلَبْناهُ لِلحذاءِ ، وحاشى ... بل طَلَبناه في الأضاحي كَبْشا !
فَهو خيرٌ من بعضِ لحمٍ أراهُ ... يتعشّى بِمَنْ بِهِ يَتعشّى !
رُبَّ لحمٍ إذا « الكوتش » رآه ... قال : ماذا أرى ؟ وخافَ وَكَشّا !

واستمر الأسمر في سخريته وفكاهته ونقده للحرب والغلاء حتى آخر الشوط.

ومن هذه المناسبات التي خلقها الشعراء المرحون بمناسبة ضيق النفوس وغلاء الأسعار في الحرب العالمية الثانية مناسبة « خروف العيد » ، ففي يوم من أيام عيد الأضحى أرسل الشاعر محمد الأسمر إلى الشاعر الضابط عبد الحميد فهمي مرسي يستهديه – أو يستعيره – خروفاً ، وكان الرسول – أو الرسالة – قصيدة فكاهية ، يقول الأسمر في بعض أبياتها

إنْ كانَ « ذو القرنَيْن » عندَك حاضراً   فابْعَثْ بِه لِنرى ضِياءَ جَبينه !
وَلكيْ نُشاهِدَ حُسنَهُ وجَمالَـــهُ   وَنَرى اقْتِدارَ اللهِ في تكْوينِه !
وَلكيْ يُجاوِبَ – لو يُمَأمِئُ مثلَه   في بيتِ جاري – مَأمَأتِ قَرينِه !
وَليعلمَ الجيرانُ أجمعُ أنَّنـــي   إن جاءَ عيدٌ لَمْ أضِقْ بِشئونِه

وجاءت الخراف من الشاعر الكريم عبد الحميد فهمي مرسي على سبيل الهدية إلى الشعراء الأسمر ، وعلي الجندي ، ومحمد عبد الغني حسن . ويظهر أن رحلتها من المنيا إلى القاهرة قد أنهكتها ، وأضوت أجسامها ، فاتخذ الشعراء المُهْدَى إليهم من هذا الموقف موضعاً للشعر الفكاهي الذي اشتغلت جريدة الأهرام بنشره على أيام . وكان مما قاله الأسمر :

أربعٌ أقبلتْ ، فقلتُ خِـــرافٌ   ما تَراه العيونُ أمْ أطيافُ ؟
كانَ منها لَنا خَروفٌ عَجيـــبٌ   هُو من فَرْطِ ضَعْفِه شَفّافُ
لاحَ كالوَهْمِ بَل هُو الوهمُ يَمْشي   لا خَروفٌ جاءَتْ بِه الأريافُ

وكان مما قاله محمد عبد الغني حسن :

وَصَل الخروفُ وَقدْ حَسِبْتُكَ مازِحاً   فَلِذاكَ قد بالغتَ في تَسْمينِهِ
اللــهُ زَيَّنــهُ بكــلِّ جَميلـــةٍ   وجَميلُ صُنعِكَ زادَ في تَزْيينِهِ

أما الشاعر علي الجندي فقد استقبل الخروف المُهْدَى إليه بقوله :

أ خِرافٌ هاتيكَ أمْ أنْقـــافٌ   نَبِّئونا عَسى يزولُ الخِـــلافُ
مَسَّها الضُّر وَالهُزالُ فراحَـــتْ   تَتَهادى كأنَّها أطيـــافُ
قَدْ رَآها الجزّارُ فانْتابَهُ الغَشْـــ   ـــيُ وخَفَّتْ لِحَمْلِه الإسْعافُ
هل سَمِعتُمْ أو هَل رَأيتُم خِرافاً   لا لُحومَ بِها ، ولا أصْوافُ ؟

ولم تنته مناسبة « خروف العيد » إلى هذا الحد ، بل كان لها ذيول وذيول فمن ذيولها مجتمع لخراف الشعراء في ميدان باب الخلق . وقد قام فيه حوار طريف بين خراف الهراوي ، وأحمد رامي ، والسيد حسن القاياتي ، والدكتور محجوب ثابت . وكان كل خروف ينطق بأسلوب صاحبه من الشعراء وعلى طريقة صياغته .. فخروف الشاعر الهراوي – مثلاً – يقول على طريقته في شعر الأطفال :

يا إخْوانــــي في الخِرْفـــان
أهلاً بِكُــمُ واهاً لَكُـــمُ
فيمَ رَحَلْتُــمْ ثمَّ حَلَلْتُـمْ ؟
بابَ الخَـــرْقِ بَينَ الخَلْـــق
أنـــا لا أدْري سرَّ الأمـــر
أ كَذا نَقِـفُ ؟ أينَ العَلَـفُ ؟
أيـنَ المـــاءُ مـــاءْ ، مـــاءْ

كما أن الفكاهة الشعرية قد تكون بدون أدنى ملابسة ، كما يقول الأستاذ محمد عبد الغني حسن [1] بل قد تكون جواباً من الشاعر عن سؤال حول فعل معين ، فالشاعر القروي المهجري – رشيد سليم الخوري – قد قام بنفسه يوماً أن يحلق شاربيه بعد أن كان أعفاهما زماناً طويلاً ، فلما سئل من بعض أصحاب الفضول عن السبب في حلق شاربيه ، أجاب في مقطوعة فكاهية :

قالوا : حَلَقْـــتَ الشّارِبَيْــن ويا ضياعَ الشّاربيـــن !
فأجبتُهُم : بَلْ بِئْـــسَ ذا نِ ، ولا رأت عيناي ذَيْـــنِ
الشّاغِلَيْـــن المزعِجَيْـــن الطالِعَيْـن ، النّازِلَيْـــن
وَيْلـــي إذا مـا أرْهَفـــا ذَنَبَيْهِمـــا كالعَقْرَبَيْـــن
إنْ يَنْزِلا لَجَمـــا فَمــي أو يَصْعَدا التَطَما بِعَيْني !

(١) محمد عبد الغني حسن : الفكاهة في الأدب الحديث ، الهلال – أغسطس ١٩٧٤ ، ص ٦٥ .

وَإذا هُما بُسِطَ الخِــوانُ ... تَراهُمــا سَبَقــا اليدَيْــن
فَإذا أردتُ الأكلَ يَقْتَسِما ... نِ بَيْنَهُمــا ، وَبينــي
وإذا أُردتُ الشُّربَ يَمتصّا ... نِ كَالإسْفنْجَتَيْــن .. !
فكأنّني بِهِمــا وَقَــدْ ... وَقَفا بِبابِ المَنْخَرَيْــن :
عَبْدانِ مِنْ أشْقى العَبيــدِ ... تقاضَيا مَلِكاً بِدَيْــن .. !

والشاعر الخفيف الروح « حفني ناصف » يصف مداعباً تلميذه المحامي عبد السلام فهمي وكان شديد السمرة ، فيقول :

سلامٌ على عبد السَّلام وَلَعْنَــةٌ ... من الله تترى كل يوم وليلــة
أَرَى وجهكَ الكُسْبِيَّ [1] ينضحُ سَيْرجاً ... ومبسمُكَ الألميُّ مَجاري الطحينَةِ !

والشاعر الخفيف الظل « محمود غنيم » يصور صاحبا له ضخم الأنف قائلاً :

لي صاحِبٌ ظِلُّه خَفيــفُ ... لأنْفِــهِ دانَــتِ الأنــوفُ
أنفٌ لَهُ قِمةٌ وسَفْــحٌ ... فيه المغاراتُ والكُهــوفُ
إنْ قامتِ الحَرْبُ غابَ فيــهِ ... مِنْ خَوفِ غاراتِها ألــوفُ
سَألْتُه : أ هوَ صُنْعُ ربِّــي ؟ ... فقال : لا ، بل بَناهُ خوفــو

والشاعر « العوضي الوكيل » يعابث شخصاً قبيح الصورة بقوله :

يا صاحبَ العُثْنونِ [2] ما لَكَ والعُلا ... إنّي رأيتُ بِكَ الملاهي أجْدَرا

وقد يأتي الشعر الفكاهي على سبيل « الأصالة » في النظم ، أو على سبيل المعارضة المناقضة لشعر قديم مشهور . وقد برع في هذا الباب الشاعر « محمد

---

(١) نسبة إلى الكسب بضم الكاف – أو الكُسبة – وهو ما يخرج من ثفل من عصر السمسم .
(٢) العُثنون ، ما نبت على الذقن وتحته سُفْلاً .

الههياوي » ، والشاعر « حسين شفيق المصري » . وهل تفوتنا هنا معارضة حسين شفيق المصري لقصيدة النابغة الذبياني التي مطلعها :

يا دارَ ميَّةَ بِالْعلْياءِ فَالسَّنَدِ　　　أقْوَتْ ، وَطال عليها سالِفُ الأمَدِ

وقد جعل شاعرنا الفكاهي موضوع معارضته مغالاة الآباء في جهاز العروس حبا في الظهور ، فقال :

راحوا لِبَيْع نُحاس البَيتِ تكملةً　　　لأجْرَة التَّختِ غَنَّى ليلة الأحـــدِ
أبوكِ يا بنتُ مسكَيِنٌ يموتُ غداً　　　مِنْ غيظِهِ ، أو يَبِيعُ البيتَ بَعْدَ غدِ
هذا الجهازُ رَهنَّا كي نجيء بِهِ —　　　أطيانَنا ، وَصبحْنا أفقرَ البَلَـــدِ
لكنَّها أمّها قالتْ : أ تفضحُنا ؟　　　لا بدَّ منْ دَعوةِ الأعيانِ والعُمَدِ !

ومن هذه المعارضات الفكاهية معارضة لقصيدة علي الجارم التي مطلعها :

ما لي فُتِنْتُ بِلحظِكِ الفتّاكِ　　　وَسلوتُ كلَّ مليحةٍ إلاكِ

وفيها يقول الشاعر المعارض :

أنتِ القطارُ على شَريطِ صَبابتي　　　وَأنا « السَّبنسة » في المسيرِ وَراكِ

و واضح أن هذه المعارضات التي كانت تنشرها المجلات الفكاهية — وعلى رأسها مجلة الكشكول — كانت تصاغ بلغة بين الفصحى والعامّية ، مما يجعلها قريبة إلى أذواق جمهرة من القراء ، كما كانت تعتمد على ألفاظ دارجة مضحكة .

وقد تكون المعارضة الشعرية الفكاهية باللغة الفصحى وحدها ، كما فعل الشاعر « إبراهيم طوقان » في معارضته لقصيدة شوقي في المعلّم ، التي مطلعها:

قُم لِلمُعلّمِ وَفِّهِ التَّبجيلا　　　كادَ المعلمُ أن يكونَ رَسولا

فيقول طوقان حيث ابتلي بمحنة التعليم :

شوقي يقولُ وَما دَرى بِمُصيبتي « قُم للمعلّم وَفِّهِ التّبجيــلا »
أقعُدْ ! فديتُكَ ، هل يكونُ مبجّلاً مَنْ كانَ لِلنَّشْءِ الصِّغار خَليلا ؟
وَيَكادُ يُقلِقُني الأميرُ بِقولِــهِ : « كادَ المعلمُ أن يكونَ رَســولا »
لَوْ جرَّبَ التعليمَ شوقي ساعــةً لَقَضى الحياةَ شقاوةً وخمــولا
حَسْبُ المعلمِ غُمَّةً ، وكآبــةً مَرْأى الدّفاترِ بُكرةً وَأصيــلا !
مائةٌ على مائةٍ إذا هِيَ صُلّحتْ وجَدَ العمى نحوَ العيونِ سَبيــلا !

« وفي صور الهجاء في الشعر العربي المعاصر ألوان من الفكاهة التي تجعل فن الأهاجي مقبولاً سائغاً في عصرنا هذا بعد أن ظن أنه اندثر أو كاد ، مع علمنا بأن الهجاء طبيعة في نفوس البشر . فكيف ينقرض أو يندثر فن شعري هو من طبائع النفس البشرية . وللحق أن الأهاجي المفحشة المقذعة كادت تندثر في زماننا هذا ، لوجود القوانين التي تمنع منها ، وتقف في طريق انتشارها لأنها نوع من الجريمة يدخل تحت طائلة القانون . »[1]

وهناك نظائرُ وأشباهٌ لهذه النماذج في الأدب العربي الحديث في جميع الأقطار العربية ، ويكفي أن نشير هنا إلى مجلة « العرفان » التي تصدر عن صيدا لمؤسسها المرحوم أحمد عارف الزّين ، وإلى كتاب « روائع الأدب الفكاهي العاملي » لمؤلّفه الشيخ علي مُروّة ، وإلى كتاب « الرّوض الزاهي في الأدب الفكاهي » للشيخ محمد نجيب مُروّة ؛ لنرى صفحة من صفحات هذا الشعر المشرقة في الأدب اللبناني ؛ يجلوها لنا د. فوزي عطوي في دراساته عن « الضاحكين » .

ويحدثنا الأستاذ إبراهيم الحضراني عن الفكاهة في الأدب اليمني ؛ فيكشف

(١) محمد عبد الغني حسن : المرجع نفسه ، ص ٦١ .

عن مدى « ما تضطلع به النفسية اليمنية من حساسية مرهفة ، وكيف تستخرج النكتة من أحْلك المواقف وأقساها » . ومن ذلك ما يرويه من شعر لعلي بن محمد العنسيّ ١١٣٥ هـ (له ديوان بالفصحى ما زال مخطوطاً ، وديوان بالعامية طبع في القاهرة) صادف أن أهدى إليه بعضُهم كميةً من الشّعير فوجده تالفاً بلا لُبٍّ لِقِدَمه ، فكتب رسالة « ختمها » بهذه الأبيات :

قلتُ : ما هَذا الّذي واريْتُمُــو فَبِقلبي مِنْ « تَواريه » « استِعــاره »
قيل : حُلمٌ : قلتُ حُلمُ يَقْظَةٍ ؟ قيل : وَهْمٌ . قلتُ : وَهمٌ في غِراره ؟
قيل : قيسُ بنُ ذرع ٍقد أتى قلتُ : بِالشّام ، فمَنْ أدْنَى مَزارَه ؟
قيل : ذا شِعرٌ « البهاءِ » خُذْ لُطفَه قلتُ : ذا قَدْ كان زَرْعاً في مَغارَه
قــال لـي حامِلُــه : أعْيَيْتَنــا وبُلينا بِفَقيـهٍ مــن « شهـــاره »
خُذْهُ تاريخاً قَديماً وَاسْتَفِــــدْ مِنهُ عِلْماً واسعاً حُلــوَ العِبــاره

وفي الأدبِ التونسي ؛ يظهرنا الأستاذ « الحبيب شيبوب » على نماذجَ من هذا الشّعر « لا تقلُّ طرافة عما عرفناه من روائعَ مجنّحةٍ لأعلامه بالمشرق العربي ، وخاصة في بلاد الكنانة ، أمثال حسين شفيق المصري ، ومحمود بيرم التونسي ، ومحمد مصطفى حمام وغيرهم » من أمثال حسين الجزيري التونسي ؛ الذي يذكر له ما نظمه أثناء الحرب العالمية الثانية :

حيث رسم بريشة الفنان المبدع مظاهر الفاقة وصفوف المستهلكين المتراصة أمام أبواب المتاجر العامة لاقتناء الضروريات اليومية .

ولا يخفى أن هذه المظاهر حرمت شاعرنا المنام ، و وأدتْ أفكاره ، فأصبح الشعر صعب القياد لديه بعد أن كان سهلاً ذلولاً .

لذا كان حتماً عليه أن يسكب دمعة حرّى على عواطفه الضائعة ، وخواطره المتناثرة صارخاً :

ما بينَ موقفِ (بقّالٍ) و (جزّارٍ) ضاع الشُّعور فلم أظفرْ بأشْعاري
واختلَّ ما كان مِنْ ميزانِ (فاعلتن) ما بينَ ميزانِ (فحّامٍ) و (خضّارٍ)
إن القوافيَ عَصَتْ أمريَ وَما بَقيتْ طَوعي سِوى (سلّة) يَسعى بها الشّاري
قَدْ كنتُ أنظِمُ أشْعاري فأحْذقها واليومَ حِذْقي لأسْوامٍ وأسْعارِ
وكنتُ أحكِمُ أبياتاً مصفّفَةً فصرتُ منتظِماً في صفّ جزّارِ
ماذا تُريدونَ من شِعْرٍ الذي نَفدَتْ عُروضه عنـدَ صُنّاعٍ وتُجارِ
ماذا تريدونَ من أبياتِ مَنْ نفدَت مِنْ بيتِهِ كلُّ أفواحٍ وأبْزارٍ ؟
وَهلْ أفتّشُ عنْ بيتٍ وقافيةٍ ؟ أمْ أسألُ الأهلَ ترقيعاً لأطمارِي

ومن مشهوراته المتداولة على كل لسان قوله في (المتصابيات) :

(أيا خَدَّد الله وردَ الخدودِ وقدَّ قدود الحِسان القُدود)
ومِنْ عجب ما ترى منْ عجوزٍ تريد بأن تَغْتدي (الأمْـود)
تقصُّ شُعوراً وتَصْبغُ وجهًا وليسَ بِذا الوجهِ غيرُ الجُلود
وتَطرحُ عشرينَ من سِنّها وهيهاتَ ما تبتغي أن يَعود
تقولُ أنا قَدْ وُلِدتُ قريبًا وقد وِلدتْ بين عادٍ وهود
وتَغضبُ مِنْ قائلٍ مثلَ هذا وما هِيَ إلا بِصَفّ الجُدود
فذي سُنّةُ اللهِ في بِنْت حَوّا تقولُ وَلو عاقها ذا الوُجود
صَغيرةُ سِنٍّ ، جَميلةُ وجهٍ ولي طالعٌ مثلُ سَعْدِ السعود
وكلُّ كبيرٍ وكلُّ صغيرٍ على سِنّه منهُ فيه شُهود

وهذا البيت الأخير فيه لفتة بارعة إلى قول المرحوم حسين شفيق :

ومَنْ يكتمْ حِساب سِنيه يوماً فصفحةُ وجهِهِ تُبدي الحِسابا

والشعر الفكاهيُّ في هذه النصوص ، تأسيساً على هذا الفهم ؛ يصدر عن

العنصر الوجْداني أكثر مما يصدر عن العنصرين النُّزوعي والإدراكي ؛ ولذلك يعبِّر عن الارتياح والانشراح أو الغبطة والسرور ، كما يصدر عن اللهو المرح والتسلية واللا واقعية .

ويذهب « فرويد » إلى أن المواقف الفكاهية مثلها في ذلك مثل حالة اللهو أو اللعب ، تقوم دائماً على مبدإ اللذة pleasure principle وتكاد تخلو من كل أثر من آثار الواقع الجدِّيّ المتجهِّم . أمّا حينما يتغيَّر الموقف فتتَّخِذ المسألةُ صِبْغَة جِدِّية تستلزم مواجهة بعض المشكلات الهامة الملحّة ، فهنا لك يمتنع الضحك؛ إذ تصبح المسألة مما لا يحتمل الدُّعابة أو الهزل .

وهكذا لا تلبث حالتنا النفسية أن تتغيَّر تماماً ، فتتحوَّل طاقتُنا التي كانت مستوعبةً بتمامها في الضحك ، لكي تتَّجه نحو مسلك آخر يكون أكثر واقعية وأظهر نفعية .

إن الصِّبغة اللاواقعية المميزة للفكاهة هي مما يتجلّى بوضوح في شعر الدُّعابة والمزاح ؛ ابتداء من حالات الطَّرب والانشراح hilariousness التي نلتقي فيها بأشخاص لا يكادون يعيشون في دنيا الناس بما فيها من تبعات وآلام ، وكأنما هم في حُلم ، مارِّين بحالات التَّفكُّه والدعابة والتوريات والألاعيب اللفظية والفكاهات السخيفة ، حتى نصل في خاتمة المطاف إلى « الفكاهة » الراقية التي تنطوي على إنكار للواقع بالمعنى الدقيق الذي نسبه إلى هذه الكلمة: (humour) فرويد وغيره من علماء النفس .[1]

والشِّعر الفكاهيُّ إذ يُلقي على الواقع ستار اللاواقعية l'irrealitè وإذ يرفع عن هموم الحياة ما فيها من جِدِّيَّة sérieux فإنه يهوِّن على الإنسان عبء الحاضر ، ويُعِدُّه لمواجهة المستقبل بروح البشر والتَّرحاب . ولا ترانا مع د . زكريا إبراهيم

---

(١) زكريا إبراهيم : المرجع السابق ، ص ١٢٥ .

في حاجة إلى أن نؤكد ما للضَّحْكة من فعل سحري في شفاء النفس ، فإن التجربة نفسها لتدلنا على أننا نستطيع بالابتسام والضحك أن نأخذ من الحياة أكثر مما نستطيع أخذه بالتَّقطيب والعُبوس .

وفي الشّعر الفكاهي « يتحقّق ضربٌ من التَّعويض الراقي » على حدّ تعبير لو دفيتش Ludovici الذي تستلزمه ضرورةُ مواجهة موقفٍ من المواقف الحرجة ؛ حتى ليصبح الضحك في هذه الحالة هو « التّرياق الواقي من التّعاطف أو المشاركة الوجْدانية » على حدّ تعبير ماكدوجال Mc Dougal .

ومما تقدم يتضح أن الدُّعابة الشعرية تقوم على المشاركة بين الضّاحك والمضحوك منه ؛ وحين يتفاكه الشُّعراء « يتخيّرون بعض جوانب الضّعف في أصدقائهم فيتندّرون بها ، أو يتخذون خَصلةً اشتهر بها الصّديق ملائمةً للدُّعابة فيسخرون منها تضخيماً أو قلباً أو عكساً ، أو يَعْمِدون إلى شيء يعتز الصّديق بامتلاكه ، وليس — في نظرهم — جديراً بهذا الاعتزاز ، فيجعلونه مادّة لتندرهم ، ويبالغون في إعزاز الصديق لما يمتلك . وإذا كان الغرض هو الدُّعابة فإنها تحتاج إلى مهارة في التّعبير والتّصوير بحيث لا تؤذي الصّديق ولا تغضُّ من قدره . ولقد يبدو في بعضها ما يشبه الإيلام ؛ ولكنه عند النّظرة الفاحصة من مزاحات الأصدقاء الذين لا كلفة بينهم .» [١]

ذلك أن الإنسان البالغ قد يشعر أحياناً بحاجة ملحة إلى الاستخفاف بالمنطق والسُّخرية من الواقع ، وكأنما هو يريد أن يبذل أقلَّ جهد عقليٍّ ممكن ، أو أن ينتقل بنفسه إلى مستوى آخر من مستويات التّفكير في الواقع .

غير أن استخفاف الإنسان بالمنطق لا بد من أن يتخذ صورة منطقٍ جديد يختلُّ فيه القياس ، فيكون هذا الاختلالُ نفسُه باعثاً على الضّحك . ونحن

---

(١) أحمد الحوفي : المرجع السابق ، ص ١٠٥ .

نعرف « قياس إيبمنيديس الكريتي Epimènide Le Cretois الذي يقول فيه إن كلَّ أهل « كريت » كاذبون ، وبما أن إيبمنيديس نفسه من « كريت » فهو صادق ، وهلم جرا ... » [١]

وربما يكون الشّعر الهجائي ، مظهراً للضحك عندما يصبح ضرباً من المرارة التي تكشف عما في الطبيعة البشرية من « خُبْثٍ وشرٍّ وسوءِ نية » على حد تعبير برجسون [٢] ، ولا سيما ما ينطوي عليه هذا الشّعر الهجائيُّ — في كثير من نماذجه — من استخفافٍ بالمبادئ الأخلاقية أو السخرية من القيم ، كما يظهر مثلاً من بعض الإشارات والصور الجنسية أو العدوانية ، التي يطلق عليها فرويد اسم « الفكاهة المُغرِضة » . وكما يظهر في شعر المجون الذي قد يخفي وراءه شيئاً مِن الاسْتخفاف بالسلطة الأخلاقية .

وعلى الرغم من ذلك نعود إلى تأكيد الوظيفة الإيجابية للشعر الهجائي حين يسخر من النّماذج البشرية التي تجسّد الرّذائل أو النقائض ؛ فإنه بذلك إنما يهدف إلى إدانتها أخلاقيا ، والحكم على أصحابها بأنهم ليسوا أهلاً لأن تُحمل تصرفاتُهم على محمل الجد ؛ ولا سيما حين ينتقل الهجاء من الخاصّ إلى العامّ .

ونذهب في التمييز بين الشّعر الفكاهي الضّاحك ، والشعر الهجائي السّاخر، إلى أن الفكاهة في الأول تقوم على العواطف ، بينما تقوم السُّخرية في الآخر على العقل ؛ فالشّعر الفكاهي الضّاحك ذو طبيعة بريئة ، بينما الهجاء الشّخصيُّ ذو طبيعة عكسية ؛ ذلك أن الفكاهة في الأوّل تضحك « من » ، لكن السُّخرية في الثّاني تضحك « على » .

حتى لنقول : إن في الشّعر الهجائي الشّخصي شيئاً من « الغَدْر أو التّشَفّي

(١) زكريا إبراهيم : المرجع السابق ، ص ١٩٧ .

(٢) Bergson, H.: Le rire. Paris, P. U. F., 1946. p. 150.

من الآخرين » على حد تعبير « لودفيتشي Ludvici » الذي يقول عن الضحك في هذا السياق — إنه « عِزّةٌ فجائية تهبط علينا نتيجةً لشعورنا بِسموِّنا ورفعةِ شأننا ، إما بالقياس إلى الآخرين مِمَّنْ هم في حالةِ ضعفٍ وقصورٍ و ضَعَةٍ ، أو بالقياس إلى أنفسنا نحن في حالة سابقة من حالات نقصنا وضعفنا وتخلُّفنا .»

ويمكننا أيضاً أن نقيم التّمييز بين الشعر الفكاهي الضاحك ، والشّعر الهجائي السّاخر على أساسٍ من الانفعالات ، فهذا « برت C. Burt » يميز بين ضروب الضّحك المختلفة تبعاً لنوع الانفعال ، الذي ينطلق أو يتحرّر عن طريق الموقف الفكاهيّ . فانفعال الغضب والخصام — كما في الشّعر الهجائي — يولّد الفكاهاتِ العدوانية والنّوادرَ التهكمية . والشُّعورُ بالنقص يثير بعض النّوادر الخفيفة التي تتسم بطابع الحياء والخجل . والميولُ الجِنْسيّةُ تعمل على ظهور النكات الماجنة المقترنة بالتعبيرات الفاضحة أو التلميحات الرّمزية — كما في شعر المجون .

وربما من أجل ذلك يُفرِّق مؤرخو الأدب بين أشعار التّهكم والهَزْل ؛ فيقولون : إن التّهكُّمَ ظاهره مَزْح وباطنه جِدٌّ ، وإن الهزل ظاهره جِدٌّ وباطنه فرح .

الهجاء في الشعر العربي

في ضوء التفسير الإعلامي للأدب ، يمكننا أن نقول إن تقسيم الشعر العربي إلى أبواب تشمل الحماسة — الرثاء — الأدب — النسيب — الهجاء — المديح — الوصف ، تقسيم وظيفيٌّ يشير إلى الوظيفة الظاهرة والكامنة في هذه الأبواب ، وهي الوظيفة النّابعة من الكيان الاجتماعيّ ، وقد يبدو « للمتعجل أن قصيدة المدح كلام لا يعني أحداً غيرَ السيد الممدوح والشّاعر المادح ، ولا فائدة فيها لأحدٍ بعد ذلك غير كاسبِ المدح وكاسبِ العطاء . وليس أظهر من هذا

الوهم عند « أقرب نظرة ، فإن قصيدة المدح لو كانت كذلك لما استحقّتْ من الممدوح نفسه أن يبذل فيها درهماً واحداً ، ودعْ عنك المئاتِ والألوفَ مما يذكره الرواة في أحاديث الجوائز والهباتِ . فلولا أنّ المجتمع يستفيد شيئاً من القصيدة ويحفظُها لهذه الفائدة لما احتفى بها الممدوح ، ولا جاشت بها ملكة التعبير في الشاعر » على حد تعبير العقاد . (١)

ذلك أن المجتمع يستفيد من القصيدة أنها تُحيي فيه أخلاقاً لا قِوامَ له بغيرها في قيادته وسياسته ومعاملاته المتبادلة بين أفراده ، وتلك هي أخلاق الشّجاعة والرّأي والحزم والكرم والمروءة والحياء ، وشمائل النُّبل والفداء ، ولم يخطئ أبو تمام حين قال :

ولَوْلا خِلالٌ سَنّها الشّعْرُ ما درى بُناةُ العُلا مِنْ أينَ تُؤتى المكارمُ

فهذا على التّحقيق هو « دور الشعر في بناء المجتمع والمحافظة على قِوامه وأسس تكوينه والدّفاع عنه .»

فهل نقول بمثل ذلك لشعر الهجاء ؟

يقول العقاد : « إن النّاقد المتعمّق في دراسة المجتمعات قد يحكم على شعر الهجاء حُكمَه « الأخلاقيّ » كما يشاء ؛ ولكنه لا يستطيع أن يُهمله في الاستدلال على المجتمع وأخلاق خاصته وعامته ، وأخلاق شعرائه وأدبائه ، و وظيفة الأدب والثّقافة المعترَفِ بها بين جملة أبنائه .

فمن شعر الهجاء نعرف الصّفات التي تُحَقّرُ صاحبها بين أبناء عصره . ومن الاعتدال في الذّم أو المبالغة في الفحش نعرف كيف كان المجتمع سليماً يكفي فيه القليلُ من اللوم للمساس بمنزلة الملوم ، أو نعرف كيف كان المجتمع موبوءاً ملوّثاً بالعيوب لا يُهان فيه المهجوُّ بما دون الإفحاش البالغ في

---

(١) عباس محمود العقاد : أشتات مجتمعات ، ص ١٢ .

اتهامه بالرّذائل والشّبهاتِ ، فلا يكفي فيه اللّوم القليل لإسقاط الرّجل الرفيع في أنظار عامّة قومه ، بل لا بد من الهبوط بذلك الرجل إلى الحضيض ليَزدريه مَنْ يوقّره ويرعاه ، وقد نعرف من الهجاء هل يُهان الرجلُ لاتّصافه بالرّذائل المنسوبة إليه ، أو يُهان لاجْتراء الشّاعر عليه ، وَاستِخْفافه بسطوته ، وقدرته على الانتقام والتّنكيل بأعدائه ؟ ونعرف — بعبارة أخرى — أن استبدادَ الحاكم أهمُّ عند هذا المجتمع من صفاته الصحيحة أو المكذوبة في معايير الأخلاق .»

يقول ابن طباطبا في « عيار الشعر » مؤكّداً أن « بناء المدح والهجاء » يقوم على « المُثُل الأخلاقية عند العرب » :

« وأما ما وجَدتْه في أخلاقها ومدحَتْ به سواها ، وذمّتْ مَنْ كان على ضدّ حاله فخلالٌ مشهورة كثيرة : منها في الخَلق الجمالُ والبَسْطة ، ومنها في الخُلق السّخاءُ والشجاعة ، والحِلْم والحزم والعزم ، والوفاء ، والعفاف ، والبر ، والعقل ، والإبانة ، والقناعة ، والغيرة ، والصدق ، والصبر ، والورع ، والشكر ، والمُداراة ، والعفو ، والعدل والإحسان ، وصلة الرحم ، وكَتْم السر ، والأمانة ، وأصالة الرأي ، والأنفة ، والدهاء ، وعلو الهمة ، والتواضع ، والبيان ، والبشر ، والجلد ، والتجارب ، والنقض والإبرام . وما يتفرّع من هذه الخلال التي ذكرناها من قِرى الأضياف ، وإعطاء العُفاة ، وحَمْل المغارم ، وقَمْع الأعداء ، وكَظْم الغيظ ، وفهم الأمور ، ورعاية العهد ، والفكرة في العواقب ، والجد ، والتّشمير ، وقمع الشهوات والإيثار على النفس ، وحفظ الودائع ، والمجازاة ، و وضع الأشياءِ مواضعَها ، والذّبّ عن الحريم ، واجتلاب المحبة ، والتّنزُّه عن الكذب ، واطّراح الحرص ، وادّخار المحامد والأجر ، والاحتراز من العدو ، وسيادة العشيرة ، واجتناب الحسد ، والنكاية في الأعداء ، وبلوغ الغايات ، والاسْتكثار من الصدق ، والقيام بالدّيَةِ ، وكَبْت الحساد ، والإسراف في الخير ، واستدامة النعمة ، وإصلاح كل فاسد ، واعتقاد المِنَن ، واستعباد الأحرار بها ،

وإيناس النّافر ، والإقدام على بصيرة ، وحِفْظ الجار .»[(١)]

هذه الخلال التي تمدحها العرب ، كما ذكرها ابن طباطبا ، تتمثّل في الشعر من خلال عملية بثّ صورة متّسقة للعالم الاجتماعي ، يمكن أن تجعل الجمهور يتبنّى ترجمتها للحقيقة ، تلك الحقيقة التي تشتمل على وقائعَ ومعايير وقيمٍ وتوقُّعاتٍ ، على نحو ما يظهر في التّفاعل الانتقائي المستمرّ بين الذات و وسائل الاتّصال ، حيث يؤدي هذا التّفاعلُ دوراً في تشكيل سلوك الفرد وفي تكوين مفهومه عن ذاته .

فنحن نتوقّع من الأدب ما نتوقعه من وسائل الاتّصال : من بثّ للمعلومات إلينا عن أنواع الأدوار الاجتماعية وطبيعة التّوقُّعات المتّصلة بكل دور منها ؛ سواء بالنسبة لأدوار العمل ، أو الحياة الأسرية ، أو السلوك السّياسيّ وما إلى ذلك ، كما أننا نتوقّع بعض القيم التي « تُفرَض بطريقة معينة في مجال أو آخر من مجالات التّجربة الاجتماعية ، أو شكلاً معيّناً من أشكال الحوار بين أشخاص أو بين شخصيات خيالية ، وقد يحدث أيضاً توحُّدٌ مع قيم ومنظورات « الآخرين ذوي التأثير » وهم عبارة عن الشّخصيات الحقيقية في وسائل الاتّصال الجماهيري .»[(٢)]

وهذه الخلال التي يدور حولها الشعر العربي يتم تدعيمها عن طريق المدح والهجاء على السّواء ؛ فإذا قلنا إن المدح في الشعر العربي يتناولها في وظائفه الظاهرة – فإن الهجاء يتّجه إلى تدعيمها في وظائفه الكامنة من خلال سعيه إلى تغيير النّقيض ، الذي يتمثّل في أضداد الخلال المذكورة فيما تقدم ، وهي: « البخل ، والجبن ، والطّيْش ، والجهل ، والغدْر ، والاغترار ، والفشل ، والعقوق ، والخيانة ، والحرص ، والمهانة ، والكذب ، والهلع ، وسوء الخلق ،

---

(١) ابن طباطبا : عيار الشعر ، ص ١٨ .

(٢) سامية محمد جابر : الاتصال الجماهيري والمجتمع الحديث ، ص ١٦٤ .

ولؤمُ الظَّفر – أو اللؤم في حالة الانتصار ، والخور أو الضعف ، والإساءة ، وقطيعة الرَّحم ، والنميمة ، والخلاف والدَّناءة ، والغفلة والحسد ، والبغي ، والكِبْر ، والعبوس ، والإضاعة ، والقبح ، والدَّمامة ، والقماءة ، والابتذال ، والخرف ، والعجز ، والعِيُّ .» (١)

ولتلك الخصال المحمودة « حالاتٌ تؤكّدها ، وتضاعف حسنَها ، وتزيد في جلالة المتمسّك بها ، كما أن لأضدادها أيضاً حالاتٍ تزيد في الحطِّ مِمَّنْ وسِم بشيء منها ، ونُسِب إلى استِشْعار مذمومها ، والتمسُّك بفاضحها ، كالجود في حال العسر موقعُه فوق موقعِه في حال الجِدَة ، وفي حال الصحو أحمدُ منه في حال السُّكر ، كما أن البخل من الوافر القادر أشنعُ منه من المُضْطرِّ العاجز ، والعفو في حال المقدرة أجلُّ موقعاً منه في حال العجز ، والشجاعةُ في حال مبارزة الأقران أحمدُ منها في حال الإحراج و وقوع الضَّرورة، والعفّةُ في حال اعتراض الشَّهوات والتمكُّن من الهوى أفضلُ منها في حال فقدان اللذات ، واليأس من نيلها ، والقناعةُ في حال تبرُّج الدُّنيا ومطامعها أحسنُ منها في حال اليأس وانقطاع الرجاء منها .» (٢)

وعلى هذا التَّمثيل جميعُ هذه الخصال ، فاستعملت العرب هذه « الخلال وأضدادَها ، و وصفت بها في حالي المدح والهجاء مع وصف ما يُسْتَعَدُّ به لها ويُتَهيّأ لاستعماله فيها ، وشعَّبتْ منها فنوناً من القول ، وضروباً من الأمثال ، وصنوفًا من التَّشبيهات .» (٣)

وإذا كانت البحوث الإعلامية الحديثة تؤكد أن حملات وسائل الاتصال الجماهيري يحتمل بشكل عام أن تَدْعَمَ الآراء الموجودة بين الجمهور أكثر مما يحتمل أن تُغَيِّرَ تلك الآراء – فإن الشعر العربي وغير العربي في جميع عصوره يخضع لهذا الفهم ، وهو ما نجده بالتطبيق على أدب الهجاء في الشعر حين

---

(١) ابن طباطبا ، عيار الشعر ، ص ١٩ . (٢) نفسه ، ص ١٩ . (٣) نفسه ، ص ١٩ .

يتفق من طريق عكسيٍّ مُضادٍّ مع شعر المديح في تدعيم القيم والخلال الإيجابية في الشّخصية القومية .

وربما من أجل ذلك يقول « قدامة » في « نعت الهجاء » [١] :

« ومن الهجاء أيضاً ما يُجمل المعاني كما يفعل في المدح ، فيكون ذلك حسناً إذا أصيبَ به الغرضُ المقصود ، مع الإيجاز في اللفظ ، وذلك مثل قول العباس بن يزيد الكنديّ في مهاجاته جريراً ، ومعارضته إياه ، في قوله :

إذا غَضبتْ عليكَ بنو تميمٍ — حَسِبتَ الناسَ كلّهـم غِضابـا
لو اطّلعَ الغرابُ عَلى تميمٍ — وما فيها من السّوْءاتِ [٢] شابـا

وما أجود ما قال الفرزدق في عَبْدِ الله بن عُمير اللّيثيّ حيث هرب من أبي فُدَيْك الخارجيّ ، وكان يتمنّى لقاء الخوارج :

تمنّيتَهُم حتى إذا ما رأيتَهـم — تركتَ لهم عند الجلاد [٣] السرادقا
وأعطيتَ ما تُعطي الحليلةُ بَعْلَها — وكنتَ حُبارى [٤] إذ رأيت البوارقا

وفي قوله « ما تعطي الحليلة بعلها » مع إيجازه عجائب ، وكذلك في قوله « حُبارى » .

ومنهم من يُفْرِط في ذكر نقيصة واحدة كما يغلو عند المدح في فضيلة واحدة ، فمن ذلك للحطيئة يُغْرِق في ذكر البخل وحده :

كدَدتُ بأظفاري ، وأعملتُ مِعْولي [٥] — فصادفتُ جُلموداً من الصخر أملَسا
تشاغَل لما جئتُ في وجْهِ حاجَتي — وأطرقَ حتى قُلتُ قد ماتَ أو عَسى

---

(١) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ؛ تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي . القاهرة ، مكتبة الكليات الأزهرية ، ١٩٧٩ . ص ١١٣ . (٢) السوأة : الفاحشة والخَصْلة القبيحة . (٣) الجلاد : القتال . السُّرادق : الذي يُمدّ فوق صحن البيت . (٤) الحُبارى : طائر للذكر والأنثى . البوارق : السيوف .

(٥) كددت : اجتهدت . معولي : فأسي .

وَأَجْمعتُ أن أنْعاه حينَ رَأيتهُ ... يفوقُ (١) فُواقَ الموتِ حتّى تنفسا
فقلتُ له : لا بأسَ لستُ بِعائدٍ ... فأفرخَ (٢) تعلوهُ السَّماديرُ مَلبسا

ولجرير في ذكر العجز وحده :

ولا يتّقونَ الشر حتّى يُصيبَهم ... ولا يعرفونَ الأمرَ إلا من النّذْرِ (٣)

ثم ينظر أقسام المديح وأسبابه فيجري أمر الهجاء بحسبها في المراتب والدرجات والأقسام ، ويلزم ضد المعنى الذي يدل عليه إذ كان المديح ضد الهجاء .» (٤)

ومعنى ذلك أن وظيفة الهجاء تنبعُ من اجتماع التّعاون والتّنازع في الحياة الإنسانية ومن الغريب — كما يقول علماء الاجتماع — أنهما يجتمعان معاً في عدد كبير من وجوه النّشاط . وكما توجد في عالم الطبيعة قُوًى للجذْب والدّفع تعمل في وقت واحد ، محدِّدَةً وضعَ الأجسام في أماكنها ، كذلك نجد في شعر الهجاء تعبيراً عن التّعاون والتّنازع معاً ، وليس في ذلك شيء من غرابة ؛ إذ كُلّما دقّقنا النّظر في هذا الموضوع أدركنا أن « التّعاون والتّنازع ليسا شيئَيْن ِمنفصلَيْن ، وإنما هما وجهان لعمليةِ اطّراديّة واحدة تشمل شيئاً من الاثنين دائماً .» (٥)

وتفسير ذلك : أن الناس حينما يتعاونون فيما بينهم « تكون مصالحهم متوافقة إلى حدٍّ محدود فقط . وحتى في العلاقات الوُدّية جدا والرّوابط الوثيقة التي تجمع بين الناس ، هناك أوقاتٌ تتعارض فيها المصالح ، أو مواقفُ لا تكون واحدة بالنسبة للأفراد المتعاونين . إن أوثقَ أنواع التّعاون وهو ما يقوم داخل

---

(١) يفوق فواقًا : يخرج صوته . (٢) أفرخ : هدأ وسكن روعه . السمادير : ضعف البصر .
(٣) النذر : الأرْشُ جمعه نذور ، والنذر لا يكون إلا في الجراح صغارها وكبارها والمراد : دية الجراحة .
(٤) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، السابق ، ص ١١٦ .
(٥) Cooley, C. H.: Social process, N. Y., 1918, p. 39 .

نِطاق الأسرة لا يمنع من حدوث المشاجرات . والإخلاصُ لقضيّةٍ مشتركة لا يَستبعِدُ من المتفانين في سبيلها الخلافَ في الرأي أو المطامع المتعارضة . ويبدو أنه لا بدّ أن يوجد دائماً عنصرٌ من عناصر التّنازع في علاقتنا مع الآخرين ، يعمل جنباً إلى جنب مع عنصرٍ من عناصر المساعدة المتبادَلة . هكذا جعلتْنا الحياة .» [1]

ولعل في ذلك تفسيراً لمفهوم الهجاء في الشعر العربي القديم ؛ إذ كان في الجاهلية ، وصدر الإسلام يُقصَدُ به الحطُّ من قبيلة أو عشيرة ، وقلّما كان يُقصد به تحقيرُ فرد . وكان في هذا متمّماً لباب الفخر ، فالشاعر كان يبذل جهده في أن يرفع من شأن قبيلته ويحطَّ من شأن قبيلة أعدائه . فجرير إذا أراد أن يهجوَ الأخطل لا يلبث أن ينتقل إلى هجاء تغلب .

فالهجاء — إذاً — شكلٌ من أشكال التّنازع الاجتماعيّ ، وربما جاء أشبهَ بالمبارزة ، أو النِّزال ، وأشكالِ التّنازع المواجَهيّ الأخرى ، التي تشتمل على مظهرٍ أو أكثرَ من مظاهر النّشاط التعاوني . فالشّاعر الذي يرفع من شأن قبيلته ويحطُّ من شأن الأخرى يَصدرُ عن « قضية مشتركة » غير قابلة للانقسام ، يفيد منها الآخرون من أفراد القبيلة التي ينتمي إليها ؛ ومن هنا فإن ميل الشّاعر إلى التّعاون لا يتوقّف على الرّغبة في الهجاء الشّخصي فحسب ؛ بل في الانتصار « لمجموع » قبيلته أيضاً . وفي المقابل قد تدعو الهزيمةُ — من جانب القبيلة المهجوّة — إلى ربط الأفراد بعضهم ببعض أكثر مما يدعو إلى ذلك النجاح ، تماماً كما يحدث في عصرنا هذا ، حين تتّحد الجماعات الدينية في وجه اضطهادٍ صارخ . ويذكر علماء الاجتماع أن أحدَ أعضاء جمعية دينية قال ذات مرة : « إن ما يقال أو يُكتَب ضِدَّ الجمعية أعتبره كما لو كان موجَّهاً نحوي شخصيا ، إذ إنني أؤيِّد بقوة كلَّ ما يصدر عن الجمعية من قول أو

(١) ماكيفر ، ر . ر . : المجتمع ج ١ ، ترجمة علي أحمد عيسى . القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية ، ط ٣ ، ١٩٧٤ ، ص ١٣٥ .

فعل .»[1]

وبديهيٌّ أنه قد نتج عن المصلحة المشتركة بين أعضاء الجمعية المعاصرة ، وأعضاء القبيلة القديمة – موقفٌ تعاونيٌّ قويٌّ .

فَشِعر الهجاء – إذاً – يدور في محورَي التّعاون والتّنازع ، على النّحو الذي يوضّح ازدواج الوظيفة التي يصدر عنها ، في تدعيم القيم والخلال الإيجابية التي يراها في قبيلته أو مجتمعه ، وتغيير الاتّجاهات السّلبية التي يصورها من خلال « خصومه » في عملية « التّنازع » ، التي تحتفظ بجوهرها القديم رغم تنوّع أشكالها في العصر الحديث ، على نحو ما يتضح في حرب الدّعاية وكسب الأنصار للمبادئ والمعتقدات .

والحرب النفسية – وفقاً لتعريف العسكرية الأمريكية – هي « استخدام أي وسيلة بقصد التأثير على الروح المعنوية ، وعلى سلوك أيّ جماعة لغرض عسكريٍّ معيّن .» وتتضمن « الحربُ النفسية استخدامَ الدعاية ضدّ عدوٍّ ما مع استخدام عملياتٍ عسكرية أو إجراءات أخرى تدعو الحاجة إليها لتكملة مثل هذه الدعاية .»

ومنذ القديم شارك الشّعر في « الحرب النفسية » التي يَعُدُّها المعاصرون أحدثَ أسلحة الحرب حين تُوجَّه ضدّ « الفكر والعقيدة والشّجاعة والثّقة ، وضدّ الرّغبة في القتال . وهي تقوم على أساسٍ من وظيفة الهجاء الدّفاعية الهجومية ؛ إذ تحاول أن تَدْعَمَ معنويّات الشعب والجنود ، في الوقت الذي تحطم معنويات العدوّ .»

وأمامنا مَثَلٌ للهجاء الجاهلي في ذلك العصر المتقدم يؤكد هذا المعنى ، من خلال بساطة معانيه ، وصدوره عن البيئة والتّقاليد الشّائعة بين القبائل . يقول النّجاشيُّ في ذمّ بني العَجْلان :

(١) ماكيفر : المرجع نفسه ، ص ١٣٧ .

إذا اللهُ جازى أهْلَ لُؤْمٍ ورقّةٍ فجازى بَني العَجْلانِ رَهْطَ ابن مُقْبِلِ
قبيلتُه لا يغدِرونَ بِذمةٍ ولا يَظْلمونَ النّاسَ حَبَّةَ خَرْدَلِ
ولا يَرِدونَ الماءَ إلا عَشيّةً إذا صَدَرَ الوُرّادُ عن كلّ مَنْهَلِ
وما سُمّيَ العجلانُ إلا لِقَوْلِهِمْ خُذِ القَعْبَ وَاحْلِبْ أيُّها العبدُ واعْجَلِ !

فالشاعر لم يذمَّ شخصاً معيَّناً ؛ بل قبيلةً ، والبيت الثاني والثالث لا نكاد نرى فيهما من الذّم شيئاً ، بل البيت الثاني يوشك أن يكون مدحاً خالصاً ، لكنه في البيئة البدوية من أوجع الهجاء .

وقد يكون الهجاءُ قائماً على شائعة من الشائعات ؛ ولكنه يستخدمها في الحرب النّفسية ؛ فتصبح روايةً تتناقلها الأفواه دون أن تُركِّز على مصدرٍ موثوق يؤكّد صحتها ، وهنا يكون أثر الهجاء ضارا بالخصم ؛ إذ يُروِّج الشّاعر لخبر مُختلَقٍ لا أساس له من الواقع ، أو يعتمد على المبالغة والتّحريف في سَرْد خبر يحتوي جزءاً ضئيلاً من الحقيقة ، فيصوره تصويراً كاريكاتيريا بهدف التأثير في معنويّات الخصم أو الخصوم .

وتوظيفُ الشائعات لأغراض الشعر الهجائي قد يتجه للسُّخرية من الفرد ، أو من القبيلة أو أي فئة من فئات المجتمع ، وهي تصبح أكثر رواجاً من خلال الأساليب الفنّية في التّصوير الكاريكاتيري الشّعري ، على النحو الذي يجعلنا نذهب إلى تقسيم الهجاء وفقاً لهذا الفهم إلى هجاءٍ أسودَ أو تشاؤميٍّ الطابع ، وهجاءٍ أبيض أو تفاؤليّ .

وقد يُمثّل الهجاء ظاهرة باثولوجيّة ؛ وقد يكون ظاهرة سويّة : ففي الحالة الأولى يكون هدفه التّأثير السّيِّئ في قيم المجتمع ومعاييره ، من خلال الوقيعة في الأعراض والأنساب كما يحدث في الهجاء الشّخصي ؛ إذ يتنافى هذا الهدف مع حرص العربيّ منذ نشأته على السُّمعة الحسنة والصّيت الطّيِّب ؛ فنزع « إلى التّعلق بالشّرف والأرومة ، وتمسّك بطيب النّسب فافتخر به ، وأشاد

بذكره ، وخاف أن يأتيه من قِبَل هذا عارٌ يلحق به فلن ينجوَ أبدَ الزمان .» [١]

والهجاء السلبيُّ ، في عصور الانحطاط ، يتّجه إلى تناول المرأة تناولاً يضَعُ من قدر أهلها وأسرتها وعشيرتها ، فيصفها بأسوأ الأوصاف ، ويبلغ بذلك حداً لا تسيغه الأذواق السّليمة الحضريّة اليوم . ومعينُ « جرير » لا ينضب في هذا الباب ، فهو يُرسل الصُّوَر القبيحة متتالية في ديوانه ، يرمي بها خصومه فلا يرحم النّساء ولا يشفق على شرفهنّ « ولا يبالي حين يُدمي العِرْضَ ويخدش الكرامة والعفّة ، فهو يريد أن يَعرض المهجوّ في صورة تُضحك النّاس منه ، وتُزري بمقامه من الحسب والنّسب والشرف .» [٢] وسوقُ الفرزدق كسوق زميله « رائجةٌ فيما يبدو لهذه الألسنة المتطاولة .» [٣]

وإذْ تسْري لوثةُ الأعاجم في العصر العبّاسيّ ، ويفسد الذّوق العربيُّ يظهر الفحش في الهجاء على أسلوب آخر ، وكان من المبتدعين فيه بَشّارُ بنُ بُرْدٍ ، فقد كان يقول : « « إني وجدتُ الهجاء المؤلم آخذ بِضَبْعِ الشّاعر من المديح الرّائع .» فبالغ فيه وأسهب ، وينزل على مهجوّه نزول الصّاعقة كما كان الشعراء يصنعون في العصرين الجاهلي والأموي .» [٤] « والبحتريُّ أراد أن يسير في هذا السبيل وأن يبلغ إلى الأعراض والنّيْل منها ولكنه أفحش وأسفّ . وأمّا المتنبي فقد طَرَق الهجاء على أسلوب جرير والفرزدق سواءً بسواء ، فذكر كل شيء واستباح كل تعبير ، وقلّد البدو في جفاف الصّورة والتّعبير .» [٥]

ودخل هجاءُ الأعراض على يد ابن الحجاج العراقي وابن سكّرة وابن بَسّام البغداديّ باباً لم يدخله من قبل ؛ « فقد أوغل هؤلاء في الألفاظ والتّعابير ، وأسَفّوا في المعاني المنحطة السّافلة حتى لتمجُّ النفس من سماع صورهم وتشبيهاتهم وأغراضهم في النساء .» [٦]

---

(١) سامي الدهان : الهجاء ، ص ١٢ . (٢) نفسه ، ص ١٥ . (٣) نفسه ، ص ١٦ .
(٤) نفسه ، ص ١٧ . (٥) نفسه ، ص ٢١ . (٦) نفسه ، ص ٢٣ .

ومن الهجاء السلبيّ ما يعتمد على عيوب الخِلقة والسِّحْنة ، وقد تستثير هذه العيوبُ الضّحِكَ والسُّخرية عند الطبقات الدُّنيا من المجتمع بصفة خاصة ؛ ولكن الإنسان كلما ارتقى من حيث المستوى الثقافي أو من حيث السِّنّ أو التّجارب قلّت سخريته بعيوب الخِلقة والسِّحْنة . وربما من أجل ذلك قال الجرجانيُّ : « فأمّا الهَجْوُ فأبلغُه ما خرج مَخْرَجَ التّهزُّل والتّهافت . فأما القذْفُ والإفحاش فَسِبابٌ مَحْضٌ .»

ولذلك نذهب إلى أن الهجاء الشّخْصيَّ الذي يعتمد على شذوذ الخِلقة هجاء سلبيٌّ ، يُلحَق بسابقه ؛ ولذلك يُظهرنا تطورُ الذّوق العام على ضعف الرّغبة في السُّخرية من ذوي الشُّذوذ الجثمانيّ كالأقزام والعميان والمقعدين وحُدْب الظهور ومشوّهي الخِلقة ، أو السخرية من مصائب الغير ، فاختفاء هذه العوامل المثيرة للضحك أصلاً دليلٌ على أن الاعتبارات الإنسانية قد أصبح لها مكان في صدر الإنسان المتحضّر .

والعيبُ الخِلقيُّ الذي يستثير الضحك في هذا السياق — هو العيب الذي لا يستثير انفعالاً يكبت حالة المرح التي يتميّز بها الضّحك « فشذوذ الخِلقة بطبيعته يثير حُبَّ الاستطلاع ، فإذا خرجت هذه الرّغبة عن غايتها بمعنى أن النّاظر يشعر بأنه أمام خَطَرٍ مجهول ؛ انعدم الاستطلاع وتولّدتْ رغبته في الدّفاع عن نفسه بالهرب أو بالاشمئزاز على الأقل . أما إذا تكشّف للنّاظر أن هذا الشُّذوذ لا خطر فيه ولا ضرر منه فسرعان ما يُسَرِّي ذلك عن نفسه .»

والشُّذوذ في ملامح الوجه يلعب الدّور الهام في هذا التّصوير الشعري الكاريكاتيري ، ومن ذلك تصوير « الحطيئة » لوجهه وخِلقته حين يقول في هجاء نفسه :

أَبَتْ شَفَتايَ اليَومَ إلا تكلُّماً ... بِسوءٍ ، فما أدري لِمَنْ أنا قائِلُهْ
أرى لِيَ وجهاً شوّهَ اللهُ خَلقهُ ... فقُبِّحَ مِنْ وجْهٍ ، وقُبِّح حامِلُـــهْ

وذهب هذا البيت مثلاً في هجاء الشاعر لوجهٍ يحمله ، ويكره أن يقابل به النّاس لشذوذه وتنافر الأعضاء فيه . ولذلك يُركّز التّصوير الشعري الكاريكاتيري على الأنف بصفة خاصة ، باعتباره مقياساً للشّذوذ المثير للضحك ، على نحو ما يصنع الرّسّام الكاريكاتيري المعاصر ، حين يؤكد طول الأنف أو انعدامه لما يُضْفيه هذا الشّذوذ من تأثير هزليٍّ على الوجه .

يقول أحد الشعراء في هجاء رجل كبير الأنف :

لكَ وَجْهٌ ، وفيه قِطْعةُ أنفٍ كجِدارٍ قد أدْعَموه بِبَغلَهْ
وهوَ كالقبْرِ في المِثال ، ولكنْ جعلوا نَصْبَهُ عَلى غَيْرِ قِبْلَهْ

ومن ذلك أيضا قول عَمْرو بن مسعود سراج الدين في أنف ابن سَعْد :

أرى لابْنِ سَعْدٍ لِحْيَةً قد تكامَلَتْ على وجْهِهِ ، وَاسْتقبلَتْ غيْرَ مُقبل
ودارَتْ على أنفٍ كبيرٍ كأنّهُ « عظيمُ أناسٍ في بِجادٍ مُزَمّلِ »

فهو يشبّه الأنف بما شبّه به « امرؤ القيس » جبل ثَبِيْرٍ بعد أن نزل عليه المطر وغطاه ، بأنه مِثْلُ كبير القوم في كسائه المُخطّط المنسوج من وَبَرِ الإبل أو صوف الغنم ، قد لَبِسه وتدثّر به .

ويصور المتنبي كافوراً بسواده وغلظ مِشْفَرَيْه ، حين يقول :

وأسودُ ، مِشْفَرُهُ نِصفُهُ يُقال له : أنتَ بَدْرُ الدُّجى

يلجأ المتنبي إلى المبالغة في التصوير الكاريكاتيري ، فيجعل مِشْفَرَ الرّجل يعادل نصفَ جسمه ؛ ويلجأ إلى تصوير التّناقض من خلال قول المتملّقين له أنت بدر الدجى ، إلى أن يقول مقدّماً صورة كاريكاتيرية أخرى :

وتُعجِبني رِجْلاكَ في النّعْلِ ، إنّني رأيْتُكَ ذا نَعْلٍ إذا كُنْتَ حافيا
وأنّكَ لا تدري أ لونُكَ أسودٌ مِنَ الجهلِ أمْ قدْ صارَ أبيضَ صافِيا

وَيُذَكِّرني تخبيطُ كعْبِكَ شقَّهُ ومَشْيُكَ في ثوبٍ من الزِّفتِ عاريا
ومِثْلُكَ يُؤتى من بلادٍ بَعيدةٍ لِيُضحِكَ رباتِ الحِدادِ البَواكيا

وهذه صورة شعرية كاريكاتيرية أخرى يصورها المتنبي لابن كيغلغ حين يقول فيه :

وجفونُـه ما تستقـرُّ كأنهـا مطروقة ، أو فُتَّ فيها حَصْرَمُ
وإذا أشـار محدِّثًا فكأنَّـه قِرْدٌ يُقَهْقِهُ ، أو عَجوزٌ تَلطِمُ

والتصوير الكاريكاتيريُّ يلجأ إلى تصوير الشُّذوذ الجسميِّ الذي يعوق صاحبَه عن الحركة السَّريعة أو يسبِّب نقصاً في قدرته العقلية دون أن يصل هذا النَّقص إلى درجة تجعل صاحبها عالةً على غيره ، فنحن لا نضحك من الرَّجل البدين الذي تعوقه بدانتُه عن العَدْو ؛ ولكننا نضحك حين يُهرولُ هذا الرَّجل ، ويجاهِد بدانته جهاداً . ولقد سخر الشِّعر من سماجة غِلاظ الجَسد والأكباد على نحو ما صنع حافظ إبراهيم في تصويره لرجل عظيم البطن ضخم البدن :

عطَّلتَ فنَّ الكهرباءِ فلم تجِـدْ شيئاً يعـوق مسيرَهـا إلا كـا
تَسْري على وَجْهِ البسيطةِ لحظـةً فتجوبُها وتحارُ في أحْشاكـا

وصفوةُ القول :

إن هذا الضَّرب من ضروب الهجاء — كما تقدم — ضرب سلبيٌّ ، يأباه الذَّوق الحضاريُّ ، على الرغم مما يتمتَّع به من أساليبَ فنيةٍ في التَّصوير الكاريكاتيري ؛ قد تفيد في الدَّرس الفنِّيِّ إيجابيا ؛ ولكنها تقوم على وظائفَ سلبيةٍ تسيء إلى الذوق العام ، والحسِّ الإنساني ، الأمرُ الذي جعل من هذا الضَّرب من ضروب الهجاء نذيراً بتوريط القائل وإيقاعه في حبائل المهجوِّين ، وربما أودى بالحياة ، فلا يَقْبل الناس — على حد تعبير الدكتور سامي الدَّهان — « قولاً في مثل هذا الإقذاع إذا كانوا يستطيعون الانتقام لكرامتهم

وأنفسهم . وقديماً ساق مثلهُ إلى قتل الشُّعراء وسِجْنهم وتعذيبهم لعلهم يرتدعون أو يرعَوون أو يتوبون عن هذا القول ، ففيه حطٌّ من قيمة المهجو ، وتندّر به وسُخرية وتهكُّمٌ وضحك ؛ فيسير ذكره على الأفواه ، تبتسم إشفاقاً حيناً ، وانتقاماً حيناً آخر .» [1]

على أن الوظيفة الإيجابية للهجاء تكمن في التّوسل بأساليب التّصوير الكاريكاتيرية من تجسيم وتضخيم ، بهدف دَعْمِ القيم والخلال الإيجابية في المجتمع ، وذلك من خلال السُّخرية من أضدادها – كما تقدم – فكلٌّ قيمة إيجابية تقابلها قيمة سلبية ؛ فالقوةُ يُقابلها الضعف والخور ، والكرمُ يقابله البخل ، والشّجاعةُ يقابلها الجبن ... إلخ .

وفي كتاب الحماسة شعر يندّد بالجبن والقعود عن القتال ، والسكوت على الضيم ، وشعر يندّد بالغَدْر ونقض العهود ، كقول الشاعر :

غدرتَ بأمرٍ كنتَ أنت اجتْذبْتَنا إليه ، وبئسَ الشّيمةُ الغدرُ بالعهدِ
وقد يتْركُ الغدرَ الفتى وطعامُه إذا هُوَ أمْسى جُلُّه مِنْ دَمِ الفَصْدِ

فالهجاء يندّد بالغدر كما يندّد بسوء الجوار في مثل قوله :

لا يَرْتجي الجارُ خيراً في بيوتِهِمُ وَلا مَحالةَ من شَتْمٍ وألْقاب

فجارهم « متبذِّلٌ فيهم ، يائسٌ من خيرهم ما دام في حيِّهم ، يُلقى بالاستخفاف ويُرمى بالألقاب ويُشتم . وسار زهير بن أبي سلمى على هذا ، فذمَّ مَنْ لا يحفظ الجار :

وجارٍ سارَ معتمداً إليكم أجاءته [2] المخافةُ والرّجاءُ

كما سار الحطيئة في السبيل نفسها ، فتناول مَنْ لا يجير ولا يُكرِم :

---

(١) سامي الدهان ، السابق ، ص ٤١ . (٢) أجاءته : ألجأته .

جارٌ لقوم ٍ أطالوا هُونَ مَنْزِلـهِ وغادَروهُ مقيماً بين أرْمـاس [1]
مَلّوا قِراهُ ، وهَرَّتْهُ [2] كِلابهُـمُ وجرَّحوه بِأنْيـابٍ وأضْـراس
دَع ِ المكارِمَ ، لا تَرحَلْ لِبُغْيَتِها وَاقْعُدْ فإنَّكَ أنتَ الطّاعِمُ الكاسي

« وهذا كلام لا تدخله بذاءةُ لفظٍ أو تقعُّر تعبير ، فليس فيه إفحاش ولا إقذاع ، ولكنّه فنٌ جميل في السخرية من المهجوّ ، ورميه بالانصراف عن الكرم والنبل ، في صور حسّيّة عربية جاهلية ، تجد في نسيان الجار مذلةً وفي الوقوف عن الضّيافة معرّة . فالكلابُ تدفع الناس عن البيت ، والرجل يقيم مكسوًّا مُطعَماً ليس له همٌّ في دنياه إلا أن يأكل وأن يلبس . وفي هذا هجاء عظيم بليغ .» [3]

وكذلك السخرية من البخل ؛ على نحو ما صنع أحد أبناء المهلّب في هجاء قوم لبخلهم :

قومٌ إذا أكلوا أخفَوا كلامَهُمُ وَاستَوثَقوا من رِتاج ِ البابِ والدّار
لا يقبِسُ الجارُ منهُمْ فضلَ نارِهِمُ ولا تكفُّ يدٌ عن حُرمةِ الجار

وقال آخر في ذمّ البخل :

سمعتُ المديح أناسًا دونَ مالِهِمُ ردٌّ قبيحٌ وقولٌ ليسَ بالحَسَن ِ
فلم آخُذْ منِهمْ إلا بما حَملتْ رِجْلُ البعوضةِ من فَخّارَةِ اللّبَن ِ

وأبو نواس يهجو البخل كذلك في هذه الصورة :

ألومُ « عبّاساً » على بُخله كأنّ عباساً من النـاس
وإنّما العبّاسُ في قومـه كالثوم ِ بين الوَرْد وَالآس ِ

أمّا بشّار فيرسم صورة كاريكاتيرية لنموذج البخيل في قصيدته التي يهجو

---

(١) الهون : المذلة ، الأرماس : القبور . (٢) هرّته : نبحته . (٣) سامي الدهان ، السابق ، ص ٤٥ .

فيها العبّاس بنَ عليّ ، حيث يقول :

ظِلُّ اليسارِ على العبّاسِ ممدودُ ... وقلبُه أبداً بالبُخلِ معقودُ (١)
إنَّ الكريمَ ليُخفي عنك عُسْرَتَهُ ... حتى تراه غَنيا وهوَ مَجْهُودُ (٢)
وللبخيلِ علـى أموالـه عِلَـلٌ ... زُرْقُ العيونِ عليها أوْجُهٌ سودُ (٣)
إذا تَكَرَّهْتَ أن تُعطي القليلَ ، ولم ... تَقْدِرْ على سَعَةٍ لم يظْهرِ الجودُ (٤)
أَوْرِقْ بخيرٍ تُرَجَّى للنوالِ ، فمـا ... تُرْجى الثّمارُ إذا لم يُورِقِ العودُ (٥)
بُثَّ النوالَ ، ولا تمنعْكَ قِلتُـه ... فكُلُّ ما سَدَّ فقراً فَهو محمودُ (٦)

وللهجاء — على الصّعيد المجتمعيّ — وظيفة دفاعيّة ، وأخرى هجومية ، على نحو ما تصنع « الدّعاية » الحديثة في الحرب النّفسية ؛ ولذلك اختلط « الفخر » بالهجاء في القصيدة الواحدة في كثير من الأحيان ، على النحو الذي يجمع بين الوظيفتين في الدّفاع والهجوم .

فالوظيفة الهجومية تستهدف وقف أيِّ نشاط اجتماعي لا يرغب فيه القائم بالدّعاية ، وتحويله إلى نشاط جديد يرغب فيه ، على نحو ما نجد في الشّعر الجاهلي بخاصة ، حيث الحروب بين القبائل تكاد تكون متواصلة ، وكانت حرب اللسان عن طريق الشّعراء صدًى لصليل السّيوف و وقع السّهام . فالشاعر من قبيلة يهجو القبائل الأخرى ، ويُعيِّرها بأفعالها ، وما صدر من أفرادها ، ويؤوِّل ما صدر عنها تأويلاً سيئاً ، وقد يختلق عليها جرائم لم ترتكبها ، فيفعل الشعراء الآخرون فعله ، وينقضون عليه قوله . ثم يُتبع ذلك الفخر بنفسه

---

(١) اليسار : الغنى . بالبخل معقود : مربوط به . (٢) العسرة : الفقر . المجهود : المتعب من الفقر وقلة المال . (٣) للبخيل على أمواله علل : العلل جمع علة . والمراد أن له حججاً كثيرة يتذرّع بها . زرق العيون عليها أوجه سود : صورة يقصد بها أن الحججَ التي يسوقها البخيل كريهةٌ بغيضةٌ .
(٤) تكرهت : فعلتَ على كُره . لم تقدر على سعة : لم تقدر على إعطاء الكثير .
(٥) أورق بخير : أورق الشجر : ظهر ورقه ، وهو هنا يدعوه أن يُظهر العطاء وإن كان قليلاً ، فإن العطاء القليل يبشر بالعطاء الكثير . (٦) بُث النوال : قدّم ما تجود به .

وبقومه ، وما أتى وأتوا من مناقب وأعمال عظام ؛ مما يمثل الوظيفة الدّفاعية التي تستهدف الاحتفاظ بنوع من النشاط الاجتماعي أو العام متّفق عليه ومعمول به .

ومن أمثلة الهجاء : قول النابغة الذّبياني :

عيّرتني نسبَ الكرامِ ، وإنّما ... فخرُ المفاخرِ أن يُعدَّ كريمـــا
ولحقْتَ بالنّسب الذي عيّرتني ... وتركْتَ أصلكَ يا يزيدُ ذميما
لوْلا بَنو عوْفِ بن بُهثَةَ أصبَحَتْ ... بِالنّعْفِ [1] أمُّ بَني أبيكَ عَقيما

ومن أمثلة الفخر في الوظيفة الدفاعية قول امرئ القيس :

ما يُنكرُ النّاسُ مِنّا حينَ نَملِكُهُم ... كانوا عبيداً وكُنّا نحنُ أرْبابا

ويختلط الفخر بالهجاء فتتعانق الوظيفتان الدفاعية والهجومية ، في مثل قول النابغة يفخر بنفسه ويهجو زُرعة :

نُبّئتُ زُرْعَةَ والسّفاهةُ كاسْمها ... يُهدي إليَّ غرائبَ الأشعـــارِ
فحلفْتُ يا زرْعَ بنَ عمروٍ إنّني ... رجلٌ يشُقُّ عَلى العَدُوِّ ضِراري
أ رأيْتَ يومَ عُكاظَ حين لَقيتَني ... تَحْتَ العجاجِ فَما شَقَقْتَ غُباري
إنّـا اقْتَسَمْنا خُطّتَيْنا بيْننـــا ... فحملتُ بَرّةَ [2] ، وَاحتَمَلْتَ فَجَارِ

وكذلك في قول السّمَوْءَل :

وإنّا أناسٌ لا نَرى الموْتَ سُبّةً ... إذا ما رَأتْهُ عامِرٌ وسَلـــولُ
يُقرّبُ حُبُّ الموْتِ آجالنا لَنا ... وَتكْرَهُـهُ آجالُهـم فتطـــولُ
وما ماتَ مِنّا واحدٌ حَتْفَ أنفِهِ ... ولا طُلَّ مِنّا حيثُ كانَ قَتيلُ

---

(١) النّعْف : مكان مرتفع قليلاً يكون فيه صعود وهبوط .
(٢) البَرّة : عَلَمٌ على البِرّ ، والفَجار علم على الفجور .

وبعد ظهور الإسلام أخذ الشعر يؤدي دوره ، ويقوم بوظيفته الدفاعية من خلال مناقضة شُعراء المسلمين لأهاجي شعراء المشركين ، مثل ما وقع بين شُعراء الأنصار وقريش قبل فتح مكة . ومن الجديد في هجاء هذا العصر تعييرُ المشركين بالكفر وعبادة الأوثان وارتكاب ما يحظره الإسلام ، كما في شعر عبد الله بن رواحة من الأنصار ، فكان هجاؤه أهونَ الهجاء على مشركي مكة ، ولكنه كان أشدَّه عليهم بعد إسلامهم .

وكذلك صنع حَسّانُ بنُ ثابِت ؛ انتصاراً للمثل العليا ، ودفاعاً عن مبادئ الإسلام في الحرب النَّفسية مع الكفار ، يقول :

لنا في كلِّ يوم ٍ مِن مَعَــدٍّ ... سِبابٌ أو قِتالٌ أو هِجــاءُ
فنُحْكِمُ بِالقوافي مَنْ هَجانا ... ونضرِبُ حين تَخْتلِطُ الدِّمــاءُ

فالشُّعراء المسلمون في الحرب النَّفسية ضدَّ المشركين ، كانوا « يَحْمون أعراض المسلمين من هجوم خصومهم بِاللسان ، وإخوانُهم يحمونها بالسِّنان ، فكأنها معركة سياسيَّةٌ دينيَّةٌ ، تؤثِّر في النَّصر النِّهائي ، وتصنع في المحاربين كما تصنع السيوفُ سواءً بِسواء .»[1]

وظيفةٌ دفاعية — إذاً — يُصدر عنها الشّاعر في الدِّفاع عن دينه ضِدَّ تحريض المشركين على النبيِّ وأصحابه ، كما نرى في قول حسان بن ثابت لأحدهم :

هجوْتَ محمداً فأجبتُ عَنْهُ ... وعِندَ اللهِ في ذاكَ الجزاءُ[2]
أ تَهْجوهَ وَلَسْتَ لَه بِكُــفْءٍ ... فَشَرُّكما لِخَيْرِكُما الفِــداءُ
هجوْتَ مُبارَكاً بَرا حَنيفَــا ... أمينَ اللهِ شيمَتُهُ الوَفــاءُ
فَمَنْ يَهْجو رَسولَ اللهِ مِنْكُمْ ... ويَمْدَحُهُ ويَنْصُــرُه سَــواءُ
فإنَّ أبي وَ والِدَه وَعِرْضــي ... لِعِرْض ِ مُحمَّدٍ مِنْكُمْ وِقــاءُ

---

(١) سامي الدهان ، السابق ، ص ٧٠ . (٢) الجزاء : المكافأة .

ويحشد حسّان أسلحة السُّخرية في أداء الوظيفة الدِّفاعية ، ونَقْض هجاء المشركين ، كقوله في رَهْط النَّجاشِيِّ الشاعر :

لا بَأسَ بِالقومِ من طولٍ ومِنْ عِظَمٍ　　　جِسْمُ البِغالِ وَأحْلامُ العَصافيرِ
كَأنَّكُمْ خَشَبٌ جَوْفٌ أسافِلُــهُ　　　مثقَّبٌ فيه أرْواحُ الأعاصيرِ [١]

ولم يُجِزِ النَّبِيُّ ﷺ للشُّعراء الهجاءَ في غير المشركين ؛ بل أوجبت الشَّريعة إقامة الحدِّ على من قذف مُحصَنًا أو مُحصَنة ، وجرى أصحابُه من بعده على سُنَّته ؛ فأمر عمرُ بنُ الخطّابِ — رضي الله عنه — بحبس « الحُطيْئة » في الهجاء حتى تاب ؛ ولكنَّ بني أمية تغاضَوا عن هجاء مَنْ خالف سياستهم من المسلمين ، فهجا « الأخْطلُ » الأنصارَ بإشارةٍ من « يزيد » على ما يقال ، ثم هجا القَيْسيِّين ، ثم هجا بعضُ قبائل العرب بعضاً ، ثم استفحل أمرُ اليمانيَّة والمضَريَّة وتهاجَوا كما شاءوا ، وكان من أشد المضريَّة على اليمانية الكُمَيْتُ الكوفيُّ الأسَديُّ . وصار العرب في الهجاء إلى شرِّ ما كانوا عليه في الجاهلية ، ولو كانت الدولة الأموية تصعبت في العقاب عليه لحفظت الآداب العربية عن فحش القول دهراً طويلاً . [٢]

لقد اكتسب الهجاء في العصر الأموى طابعاً سياسيا ؛ فحرَّض معاويةُ شعراءه على المعارضين ، ودعاهم « بالإغراء إلى أن يكونوا شعراءَ رسميِّين كصحافة الحكومة في الممالك المعاصرة ؛ فقالوا في نُصرته وفي هجاء خصومه فاستفحل الهجاءُ السِّياسيُّ وأصبح هؤلاء الشعراء يجتمعون فينشدون أهاجيهم .» [٣] وقامت النَّقائضُ بين جرير والفَرَزْدَق ، وكان لكلٍّ منهما حلقة ومكان . وفي هذا المكان تَهاجى النّابغة الجَعْدِيُّ وأوْسُ ، وشارك الأخْطَلُ وكَعْبُ بنُ جُعَيْلٍ والعَجّاجُ .

---

(١) مثقب : مخرق ، الأعاصير : جمع إعصار ، الرياح التي تثير الغبار .　(٢) أحمد الإسكندري وآخرون : تاريخ الأدب العربي ، ج ٤ ، ص ١٢٥ .　(٣) سامي الدهان ، السابق ، ص ٦٠ .

كان جَرير يقول الشعر في الهجاء انتقاماً مِمَّن ظلمه أو هجاه ، لم يَبْدأ به أحداً ، ولكنه كان إذا اشتبك مع أحد فيه لا يتركه إلا مُعلّباً [١] ساقطاً ، إلا الفرَزْدق ، فإن الهجاء استمرَّ بينهما أكثر من نصف قرن ولم يكفَّهُما عنه إلا الموت .

وكان أكثر هجائه تهكُّماً واستهزاء وتعجُّبا من مكابرة خصمه له ، ومن تبذُّله بَيْن الناس ، ورميه بما يضحك السامع بألفاظٍ يفهمها الخاصّة والعامّة .

كقوله للرّاعي :

فَغُضِّ الطَّرْفَ إنّكَ من نُمَيْرٍ فَلا كَعْباً بَلَغْتَ ولا كِلابا

وقوله يتهكّم على الفرزدق ، ويرسمه في صورة كاريكاتورية ساخرة ، حين أذاع الفرزدق بين الناس أنه سيقتل مِرْبَعاً راوية جرير :

زعم الفَرزدَقُ أن سَيَقْتُلُ مِرْبَعاً أَبْشِرْ بِطولِ سَلامةٍ يا مِرْبَعُ

وكثيراً ما يوظِّف « الكذب الدّعائيّ » في السُّخرية الهجائية ، وكان كلَّما هجا الفرزدقَ أو الأخطلَ ردَّا عليه بمثليها من نفس الوزن والقافية ، ينقضان قوله ، ويهجوانه ، ويفخران بنفسيهما ؛ فأصبح لجرير والفرزدق نقائض مشهورة يَرويها الرُّواة ، فدوّنوها دواوين واستخرجوا منها تاريخاً جمًّا وتفصيلاً لأيام العرب في الجاهلية .

ومن هذه النقائض قول الفرزدق من قصيدة يفتخر فيها بقومه ويهجو جريراً :

إنَّ الذي رفعَ السَّماء بَنى لَنا بَيْتاً دَعائِمُه أعَزُّ وَأطـولُ
بيتاً زُرارةُ مُحْتَبٍ بِفِنائِـه ومُجاشِعٌ وأبو الفوارس نَهْشَلُ
لا يَحْتَبي بِفِناء بَيْتكَ مِثْلُهُمْ أبداً ، إذا عُدَّ الفَعالُ الأفْضَلُ

---

(١) المعلّب : الموسوم وَسْماً بطول العنق .

فنقضها جريرٌ بقوله :

أخزى الذي رَفعَ السّماءَ مجاشِعًا وبَنى بناءَك بِالحَضيضِ الأسْفلِ
بيتًا يحمّم قينُكمْ بفنائـــــه دنسًا مقاعدُه ، خبيثُ المُدْخَلِ
ولقد بنَيْتَ أخسَّ بَيْتٍ يُبْتنى فهدَمتُ بيتكُمْ بمثِلَيْ يَذْبُلِ
إنَّ الذي سَمَكَ السّماء بَنى لنا عِزًّا عَلاكَ ، فما لَهُ مِنْ مَنْقَلِ

وقد ينصرف بعض الهجّائين إلى تناول الحكام ونقدهم ، فقد هجا عُتْبَةُ الأسديُّ معاوية ، واتّهمه بِالشَّرَهِ في جمع المال وإفساد الناس ، فقال :

معاوي إنّنا بشرٌ فَأسْجِحْ (١) فلَسْنا بالجِبالِ ولا الحَديــــدِ
أكَلْتُمْ أرضَنا وجَذَذْتُمونــــا فَهَلْ من قائمٍ أو مِنْ حصيد
فَهبْنا أمةً هَلكتْ ضَياعًــــا « يزيدُ » أميرُها و « وأبو يزيد »
أ تطمعُ بِالخُلودِ إذا هَلَكْنا وَلَيْسَ لنا ولا لَكَ مِنْ خُلودِ ؟
ذَروا خَوْلَ الخلافةِ واسْتقيموا وتأمين الأراذلِ والعبيــــدِ

وإذا كانت روح الفكاهة قد تنحرف حتى تصبح بغيضة منفّرة ، لا عمل لها غير التهجّم والتّطاول والزّراية و الاحتقار ، كما نجد في نماذج عديدة للهجاء الشّخصي ، وشِعْرِ المجون في العصر العباسي خاصة – فإن ذلك لا يقدح في الوظيفة الإيجابية التي تَطبع بها هذه الروح الفكاهية نماذجَ أخرى من الشّعر السّاخر ، الذي استطاع بِسحر البلاغة وعلوّ البيان أن يتهكّم بما هو جدير بالتهكم ، ويُضحكنا من أشياءَ كثيرةٍ على النّحو الذي يُكسب هذا الفن الشّعريَّ سماتٍ فنيةً ، يتّسم بها في عرض الأمور في قالب ساخر .

---

(١) أسجِحْ : ارفق وسهّل .

الفصل الرابع
في القصّة

إذا كان الفن القصصيُّ من أشيع الأنواع الأدبية كلّها اليوم [1] ، لأنه يتصل بوجدان الإنسان مذ عرف الحياة – فإن القصة الفكاهية قديمة قدم الإنسان ، الذي يتّسم بأن من أخص خصائصه : « الضّحك » [2] . ويلاحظ المفكرون من قديم الزمن هذه العلاقة الوثيقة التي تربط الضحك بالمقدرة اللغوية والنّشاط الذّهني والقدرات الحركيّة والميول الاجتماعية ، والنّزعات العدوانية ، ويقولون بأن الضّحك ظاهرة إنسانية خالصة . وربما كان « بودلير » يقصد ذلك في مقالته المشهورة حينما كتب يقول : « لو قُدّر للبشر أن يزولوا تماماً من الخليقة لما بقي موضع للكوميديا في هذا العالم ؛ لأن الحيوانات لا تعتقد في نفسها أنها أسمى من النباتات ، كما أن النباتات لا تظن في نفسها أنها أرقى من الجمادات .» [3]

من الطبيعي – إذاً – أن يتوسّل الإنسان بالقصة في التعبير عن هذا الجانب الضّاحك من جوانبه ، سواء كان هذا الجانب نابعاً من « غروره » فيما يرى « بودلير » ، أو من فطرته التي فُطر عليها ، حين ننظر إلى الضحك كظاهرة سيكوفسيولوجيّة . وحسبنا أن نرجع إلى كتاب « ديكارت » المسمّى باسم

---

(١) عبد الحميد يونس : فن القصة القصيرة ، القاهرة ، دار المعرفة ، ص ١١ .

(٢) Rabelais: " Pour ce que rire est le propre de l'homme "

(٣) Baudelaire: " Curiosités esthétiqués " De l'essence du rire. Paris, Calmann-Lévy, , 1884, Tome II. p. 367 .

« رسالة في الانفعالات » ، لكي نتحقق من أن أبا الفلسفة الحديثة كان يفسِّر كل الحياة الوجدانية للإنسان ومن بينها انفعالات السُّرور ، بالرجوع إلى الآثار التي تتركها في النفس تلك « الأرواح الحيوانية » المنتشرة في الدَّم والأعصاب . وقد ذهب « ديكارت » إلى أن الضَّحك ظاهرة طبيعية بحتة ، وأنه يحدث حينما لا تتدخل ملكة الحكم لكي تنظم العمليات الانفعالية من تنفُّس ودورة دموية ، التي يُعَد الضَّحك منها بمثابة التَّعبير الخارجي .

الفكاهة والمصطلحات القصصية

في اللغة العربية مصطلحات كثيرة منوَّعة تتَّصل بالقصة اتِّصالاً وثيقاً ، وهذه المصطلحات — كما يقول أستاذنا الدكتور عبد الحميد يونس — رحمه الله — « تحمل في أعطافها ملامح من تطور القصة في الأدب العربي من ناحية أو شيئاً من النُّزوع إلى تنويع الآثار القصصية تنويعاً يلائم بواعثها و وظائفها من ناحية أخرى .» [١] وليس من شك في أن لفظ « قصة » هو أشيع هذه المصطلحات جميعاً ، وأعمها أيضاً ، والمدلول الحسيُّ لهذا اللفظ ، هو القَطع وتتبُّع الأثر ، ثم أطلق بعد ذلك على الحادثة أو الخبر يُقتَطع من السِّياق الزَّمني، وينفرد بالسَّرد ؛ ولذلك ظلت القصة مرتبطة بواقع الحياة ولم تتخلص من اتِّصالها بالتاريخ إلا قليلاً ، ومع « أن نهضتنا الأدبية لم تستقرَّ بعدُ على تحديد المصطلحات الفنية — فإن القصة في استعمالاتها المختلفة الآن لم تخرج عن ذلك المدلول ، وإن أصبحت مصطلحاً عاما ينتظم الفن القصصيَّ بأسره على اختلاف أنواعه .» [٢]

أما مصطلح « الرِّواية » فهو مشتق من الرِّي ؛ ومدلولها الحسيُّ كان نقلَ الماء من موضع إلى موضع لريِّ الأرض ، أو إشباع الظمأ عند الكائنات الحية ، ثم أصبح يدلُّ اصطلاحاً على نقل الخبر أو الحديث من شخص إلى شخص .

---

(١) عبد الحميد يونس ، السابق ، ص ١٢ . (٢) نفسه ، ص ١٢ .

ولذلك ارتبط بِعِلْم الحديث الشّريف ، وبالتّاريخ وبالأدب ، واشترطت العلوم المختلفة شرائط محددة في القائم بالرّواية . وتوسّع الأدباء في المدلول فأصبحوا يطلقون الرّواية مرادفة للقصة حيناً ، ودالّة على القصة الطويلة أحياناً ، وهكذا أصبح مفهوم الرّواية – اصطلاحاً – أضيق من القصة ، لأنه يدلُّ على نوع بعينه من الفن القصصي .(١)

ومن أشيع المصطلحات في هذا المجال مصطلح « الحكاية » ، التي يراها أكثر الدّارسين مرادفة للقصة ؛ بيد أن مدلولها الحسيّ الأول « كان من المحاكاة والتّقليد » ، ثم أصبح يدل على الدّقة في نقل الخبر والحديث أو تسجيله . وظل التقليد يلازم هذا الاصطلاح ، واستُعمِل في فترة متأخرة من التّاريخ الإسلامي بمعنى قصة ، وظل مع ذلك حتى في اللهجات العاميّة يعني ضرباً من التّمثيل الفرديّ الذي يقوم به ممثّلٌ واحد ؛ فيقلّد الحركات والإشارات والأصوات ، وهو الحاكي أو الحاكية أو الحكواتي .»(٢) وعلى هذا الأساس تكون الحكاية استرجاعاً للواقع ، أو ما يتصوّر أنه الواقع بوساطة الكلمة . « ومن هنا نجد أن اللفظ استُعمل في بيئات العلماء تأكيداً بأن الرّواية محكمةُ التّوثيق ، وأنها طبق الأصل الذي استُقيت منه : فهذا الحدَث حكاه فلانٌ ، أو حكاه بخطّه . ويأتي مدلولٌ آخر يجعل الحكاية تُفيد التشبيه : حكى القمرَ بهاءً وسناً : أي حكاه جمالاً ونوراً ، وتكون الحكاية تصويراً لحدَث ، ولا بأسَ من التوسّع في هذا التصوير توسّعاً يُسبغ على الواقع الجمال والتّأثير . وارتبطت الحكاية بعد ذلك بأنواع من السّرد تَبعُد عن الصّدق التّاريخي في بعض الأحيان وتقوم بوظيفة التّسلية والتّرفيه في أحيان أخرى .»(٣)

ومن المصطلحات التي تمس القصة الفكاهية من قريب مصطلح « السّمر »، وهو القطعة من الليل في أصله ، وإن اختلف اللغويّون في تحديد فترتها ، أ في

---

(١) عبد الحميد يونس : المرجع نفسه ، ص ١٤ .   (٢) نفسه ، ص ١٤ .

(٣) عبد الحميد يونس : الحكاية الشعبية . القاهرة ؛ دار الكاتب العربي ، ١٩٦٨ . ص ٦ .

النّصف الأول من الليل أم في النّصف الأخير ؟ ومهما يكن من شيء فإن الأصل فيها أنها فترة تصلح لاجتماع النّاس بعد الفراغ من العمل ، أو على مرحلة من السّفر « ليتبادلوا الأحاديث والأخبار . ثم أصبح الحديث الذي يُتبادَل فيها يُعرف بالسّمر .» [١] وظلّ مرتبطاً بتزجية الفراغ ، وضاقت الدّلالة شيئاً فشيئاً حتى أُطلِقَ على ضربٍ من السّرد القصصي . ويلاحظ الدكتور عبد الحميد يونس احتفاظَ هذا السّرد بالطابع الوظيفيّ الخاص بالتّسلية والتّرفيه وتزجية الفراغ ، ومن هنا « ارتبطت ألفٌ ليلة وليلة بلفظ الأسمار حيناً ، وبلفظ الحكايات حيناً آخر .» [٢]

ودراسة الأدب الفكاهي في التّراث العربي ، تظهرنا على وظيفة السّرد القصصي في ضوء مصطلح « السمر » و « الأسمار » ، من خلال الحكايات والقصص التي تتردد في مجالس الخاصة والعامة على السواء ؛ ولذلك فرّق الأدباء في العصر الإسلامي بين الأحداث التاريخية ، والرّوايات الواقعية ، وبين الأسمار التي لا يفتش فيها « المبدعون أو الجامعون أو المتذوّقون على الجانب الواقعي ؛ وإنما يلتمسون الطّريف والعجيب والمثير للخيال . وهذه الأسمار تجمّعت من روافد شتى : من شعوب دانت للإسلام أو جاورته ، ومن ثقافات تمثّلها المجتمع العربي الإسلامي ، ومن مأثورات شعبيّة نفذت إلى الخاصة وأغرتهم بتسجيلها وترديدها .» [٣]

ويميّز الأدباء والعلماء بين الحدَث المعقول والحدَث الذي يخرج عن طاقة الممكن ، كما يميزون بين الذي يقوم بالحدث على أساس وجوده أو إمكان وجوده ، الأمرُ الذي أكسب كلمة « خرافة » مدلولاً يشير إلى « الوقائع والأحداث غير المعقولة ، ثم أصبحت الكلمة مرادفةً لطائفة من حكايات الخوارق .» [٤]

---

(١) عبد الحميد يونس : فن القصة القصيرة ، ص ٤ . (٢) نفسه ، ص ١٤ .

(٣) عبد الحميد يونس : الحكاية الشعبية ، ص ٨ . (٤) نفسه ، ص ٨ .

و « الخبرُ » في هذا السِّياق يشير إلى نقل حدَث واحد ، أو واقعة واحدة ؛ ولذلك فهو يستعمل في السَّرد القصصيِّ على مجموعات وطوائف من الأحداث والوقائع ، ويُستعمل في مصنَّفات التّاريخ والطَّبقات . وهذا الفنُّ يوظفه الأدباء توظيفاً فكاهيا لتصوير المجتمع وأنماط السلوك الإنساني ، وإمتاع المتلقي بما يسوقه الرَّاوي في روايته معتمداً على عنصر المفاجأة في مجرى الحوادث أو سياق الأفكار أو منطق الواقع . وكان الجاحظ « إمامَ هذا الفن ، وكتبُه تحفل بهذه الأخبار إلى جانب ما فيها من معارفَ متنوعة ، ومختارات من الشّعر والنّثر ، وبعضُ كتبه يكاد يكون مقصوراً على هذا الفن ، ككتاب البخلاء و المحاسن والأضداد .»[1] ومن نماذج هذا الفن « الخبري » في السَّرد القصصي عند الجاحظ ما يلي :

الخبر الأول : « أبو الحسن عن أبي مريم قال : كان عندنا بالمدينة رجل قد كثُر عليه الدَّيْن حتى توارى عن غرمائه ولزم منزله ، فأتاه غريم له عليه شيء يسير فتلطَّف حتى وصل إليه ، فقال له : ما تجعل لي إن أنا دَلَلْتُك على حيلة تصير بها إلى الظُّهور والسَّلامة من غرمائك ؟ فقال : أقضيك حقَّك ، وأزيدك مما عندي ما تقرُّ به عينُك . فتوثَّق منه بالأَيْمان ، فقال له : إذا كان غداً قبل الصلاة مُرْ خادمك يكنِس بابك وفناءَك ويرشّ ، ويبسط على دكّانك حُصراً ويضع لك مُتّكأ ، ثم أمهل حتى تصبح ويَمُرّ النّاس ، ثم تجلس ، وكل مَنْ يمرُّ عليك ويسلِّم اِنبح له في وجهه ، ولا تزيدنَّ على النُّباح أحداً كائناً منْ كان ، ومَنْ كلَّمك من أهلك أو خدمك أو غيرهم ، أو غريم أو غيره ، حتى تصير إلى الوالي فإذا كلّمك فانبح له ، وإياك أن تزيده أو غيره على النُّباح – فإن الوالي إذا أيقن أن ذلك منك جِدٌّ لم يشكّ أنه قد عَرَض لك عارض من مسٍّ فيخلِّي عنك ، ولا يُغري عليك . قال : ففعل ، فمر به بعضُ جيرانه فسلم

(١) شكري محمد عياد : القصة القصيرة في مصر . القاهرة ، معهد البحوث والدراسات العربية ، ١٩٦٨–٦٧ ، ص ١٤ .

عليه ، فنبح في وجهه ، ثم مر آخر ففعل مثل ذلك ، حتى تسامع غرماؤه، فأتاه بعضُهم فسلم عليه فلم يزده على النُّباح ، ثم آخر ، فتعلقوا به فرفعوه إلى الوالي ، فسأله الوالي فلم يزده على النباح ، فرفعه معهم إلى القاضي ، فلم يزده على ذلك ؛ فأمر بحبسه أياماً وجعل عليه العيون ، وملك نفسَه وجعل لا ينطق بحرف إلا النُّباح ، فلما رأى القاضي ذلك أمر غرماءه بالكفِّ عنه ، وقال : هذا رجلٌ به لَمَم ، فمكث ما شاء الله تعالى . ثم إن غريمه الذي كان علّمه الحيلة أتاه متقاضياً لعِدَتِه ، فلما كلّمَه جعل لا يزيده على النُّباح ، فلما يئِس منه انصرف يائساً ممّا يطالبه به .» (١)

الخبر الثاني : « قال بِشْر بنُ سعيد : كان بالبصرة شيخ من بني نهشل يقال له عروة بن مَرْثد ، نزل ببني أخت له في سكة بني مازن . وبنو أخته من قريش، فخرج رجالهم إلى ضياعهم وذلك في شهر رمضان ، وبقيت النساء يصلين في مسجدهنّ ، فلم يبق في الدار إلا كلب يعسّ ، فرأى بيتاً فدخل ، وانصفق الباب فسمع الحركةَ بعضُ الإماء فظننوا أن لصا دخل الدّار ، فذهبت إحداهن إلى أبي الأعز ، وليس في الحي رجل غيره ، فأخبرتْه ، فقال أبو الأعز : ما يبتغي اللصُّ منّا ؟ ثم أخذ عصاه وجاء حتى وقف على باب البيت فقال : يا مَلأمان ! أما والله إنك بي لعارف ، وإني بك أيضاً لعارف ، فهل أنت إلا من لصوص بني مازن ، شربتَ حامضاً خبيثاً ، حتى إذا دارت الأقداح في رأسك منّتك نفسُك الأماني ، وقلتَ دور بني عمرو ، والرجال خلوف ، والنساء يصلين في مسجدهن ، فأسرقهن ! سوْءة والله ! ما يفعل هذا الأحرار ، لبئس والله ما منّتْك نفسُك ! فاخرجْ وإلا دخلتُ عليك فصرمَتْك مني العقوبة ! لأيم الله لتخرجَنّ أو لأهتفَنّ هتفة مشئومة عليك ، يلتقي فيها الحيّان عمرو وحَنْظلَة ويصير أمرك إلى تَباب ، ويجيء سعدٌ بعدد الحصى ، ويسيل عليك الرجال من ها هنا وها هنا . ولئن فعلتَ لتكوننّ أشأمَ مولود في بني تَيْم ...

(١) الحيوان « ط » عبد السلام هارون ، ج ٢ ، ص ١٧١–١٧٣ ؛ شكري عياد : السابق ، ص ١٥ .

« فلما رأى أنه لا يجيبه أخذ باللين وقال : اخرج يا بني وأنت مستور ، إني والله ما أراك تعرفني ولو عرفتني لقد قنعتَ بقولي واطمأننت إليّ ، أنا عُروةُ بْنُ مرثد أبو الأعزّ المرثديّ ، وأنا خال القوم ، وجلدة ما بين أعينهم ، لا يعصونني في أمر ، وأنا لك بالذّمة كفيلٌ خفير ، أصيِّرك بين شحمة أذني وعاتقي لا تُضارّ ، فاخرج فأنت في ذمتي . وإلا فإن عندي قوصرتَيْنِ (وعاءين من تَمْر) أهداهما إليّ ابنُ أختي البارّ الوَصول ، فخذ إحداهما فانتبذها حلالاً من الله تعالى ورسوله ﷺ .

« وكان الكلبُ إذا سمع الكلام أطرق ، وإذا سكت وثب يريد المخرج ، فتهاتف الأعرابي — أي تضاحك — ثم قال : يا ألأمَ النّاس وأوضَعَهم ! أ لا يأتي لك أنا منذ الليلة في وادٍ وأنت في وادٍ آخر ، إذا قلتُ لك السوداء والبيضاء تسكتُ وتُطرِق فإذا سكتٌ عنك تريد المخرج ؟ والله لتخرجَنّ بالعفو عنك أو لألِجَنّ عليك البيت بالعقوبة .

« فلما طال وقوفُه جاءت جارية من إماء الحيّ فقالت : أعرابيٌ مجنون . والله ما أرى في البيت شيئاً . ودفعتِ الباب فخرج الكلب شدّاً ، وحاد عنه أبو الأعزّ مستلقياً ، وقال : الحمدُ لله الذي مَسخَك كلباً ، وكفاني منك حَرْباً ! ثم قال : تاللّه ما رأيتُ كالليلة ! وما أراه إلا كلباً ! أما والله لو علمتُ بحاله لولجْتُ عليه !»[1]

وفي هذين الخبرين ، تتضح وظيفة الأدب الفكاهي في التّقويم الاجتماعيّ، حين يصبح الضّحك هو السّيف المُصْلت الذي تسلّطه الجماعة على رقاب الخارجين على معاييرها الجمعيّة وآدابها العامة ، وكلّ من تحدثه نفسه بالخروج على قوانين المجتمع وأساليب سلوكه ، فإنه لا بد من أن يَسْتهدِف لسخريتها اللاذعة . وقد كان الجاحظ على حد تعبير د . شكري عياد ، هو « كاتبٌ هذا

---

(١) الحيوان ، ج ٢ ، ص ٢٣١-٢٣٣ .

المجتمع الأصيل ، رمى بسهام الضّحك كلَّ مَنْ خالف شعائره الجديدة . وكانت شعائر هذا المجتمع الجديد تقوم على القَصْدِ والاعتدال ؛ فسخر الجاحظ من المدّعين جميعاً : مُدّعي العلم ومدّعي الشجاعة ومدعي الكرم ، وسخر من المبالغين جميعاً . والخبر الذي يرويه الجاحظ يقوم على « حادثة طريفة » أو « نادرة » تدلُّ دلالة واضحة على خُلُق ثابت . فهو قصة شديدة البساطة ؛ وإنما يظهر فنُّ الكاتب فيما يسوقه من حوار ، فهو لا يضحّي بالنّبرة الطبيعية للكلام في سبيل فصاحة اللغة ، وهو يجعل حديث المتكلم دالًّا على شخصيته ؛ حتى لتكاد ترتسم منه صورةٌ كاملة .»[1]

وربما طال الخبر عند الجاحظ ، وكثر « افتنانُه في الحوار حتى ليستحقّ بفضل ما فيه من التّفاصيل أن يُسمّى صورة ، وربما اعتُبِر — بشيء من التسامح — قصةً قصيرة ، على أن ذلك قليل في أعماله . وأكثر ما يوجد في كتاب البخلاء منتشراً بين عدد كبير من الأخبار الصغيرة . فقد كانت طريقة التّأليف الشّائعة في ذلك الوقت تجعل الاهتمام بفنٍّ واحد من الكتابة نوعاً من القصور، وكان التأليف الأدبي أشبه بالمجلة في أيامنا ، يحمل الرّأي الجادّ ، إلى جانب الخبر الطّريف ، والمعلومة المفيدة إلى جانب الصّورة الكاريكاتورية .»[2]

ولذلك يذهب المؤلّفون المسلمون إلى أن الفكاهة « تكاد تكون ضرورةً نفسية وعقلية ، يميل الإنسان بطبعه إليها ، حيث لا يحتمل الجد المتواصل ، ومن هنا ابتدأ الإخباريّون بنقل الفكاهة وحكاياتها حتى منذ الصّدر الأول في الإسلام متتبّعين شخصياتِها البارزةَ ، مختلقين الحكاياتِ التي تُنسب إلى مشاهير الفكهين ؛ فيقبل عليها الناس بنفوس متفتّحة ، وتتناقلها الأخبار جيلاً بعد جيل . وكلّما تقدم بنا الزمن نجد هذا الفن يستقلُّ بنفسه في فصول ، ثم

---

(١) شكري عياد ، السابق ، ص ١٧ . (٢) نفسه ، ص ١٧ .

في مؤلفات تتخصّص في نوادر وحكايات طبقات مختلفةٍ من النّاس ، وتصبح الفكاهة المرويّة وسيلةً متخصّصة من وسائل التّعبير عن الموقف ، كما تعكس صورَ المجتمع بجميع ما يدور فيه من صراعات ومنافسات ومواقف .» [١]

الفكاهة والنماذج البشرية

وفي الأدب العربي ، ولا سيما في العصر العباسي [٢] ؛ يتبين لنا في أدب الفكاهة الإخباريّ المرويّ وجودُ فئات واضحة المعالم في المجتمع العباسي ، تستقلُّ بأعمالها وتتخصّص بوظائفها . ولكل فئة من هذه الفئات فكاهاتٌ تخصُّها وتدور حولها ، يتخذها الناس وسيلةً من وسائل تصويرها أو تصوير موقفهم منها ، بإبراز الجوانب التي تثير سخريتهم أو نقدهم أو ضحكهم منها ؛ بل لم يسلم الخلفاء أنفسهم من حكايات تُعرِّضُ بهم أو تعبّر عن رأي في سياستهم وشخصيتهم . تقول د. وديعة : « وبالرّغم من أن جميع طبقات المجتمع قد تعرضت للنّقد السّاخر أو التّعريض عن طريق الفكاهات والنّوادر ، فإن هذه الفئاتِ أو الطبقاتِ تتفاوت على حظها من النوادر والحكايات التي تدور حولها ، فكان لبعضها قسط أوفر من غيرها . ولم يكن ذلك مسبّباً دائماً من ظاهرة بعينها كأن يتندّر الناس بأحاديث الطفيْليّين أو البخلاء أو المحتالين والمهرّجين والقُصّاص — فإن هذه الشخصيات أصبحت تَسْتوجب التّندُّر بحكم ما يصدر عنها من أفعال أو أقوال .» [٣]

وتُبرز نوادر كل فئة مواطنَ « الضّعف فيها ، والجوانب التي تَسْتوجب النقد » ومن ذلك ما يُروى من نوادر القضاة ، فالقاضي يحيى بن أكثم — من قضاة الرّشيد والمأمون — كان من أكثر القضاة تعرُّضاً للسُّخرية ، ويبدو أنّه نجح في تكوين جماعة كبيرة من الخصوم الذين كانوا يتتبّعون حَركاته ويختلقون الحكايات التي تسخر منه . ولعل السبب في ذلك علاقتُه بالمعتزلة ، و وصولُه

---

(١) وديعة طه النجم : الفكاهة في الأدب العباسي — في عالم الفكر — الكويت ، أكتوبر ١٩٨٢ ، ص ١٤ .
(٢) نفسه ، ص ١٤ . (٣) نفسه ، ص ١٥ .

إلى أرفع المناصب ، منصب قاضي القضاة في خلافة المأمون . هذا رغم أن يحيى بن أكثم ينتمي إلى أصل عربي اشتهر فيه من القضاة والحكماء أكثمُ ابن صَيْفي صاحب الأقوال المأثورة في العربية ، ومع ذلك فقد خصَّ يحيى بن أكثم بحكايات تدَّعي عليه حرصاً شديداً على المنصب والمال ، وفساداً فيهما . من هذه الحكايات الحكايةُ التّالية التي تتناول موضوعه بفكاهة ملمّحة إلى بعض الصّفات التي ذَكرها عنه ناقدوه :

قيل : « ولي يحيى بن أكثم قاضياً على أهل جبلة فبلغه أن الرّشيد انحدر إلى البصرة ، فقال لأهل جبلة إذا اجتاز الرّشيد فاذكروني عنده بخير . فوعدوه بذلك . فلما جاء الرّشيد تقاعدوا عنه فسرّح القاضي لحيته ، وكبّر عمامته ، وخرج فرأى الرّشيد في الحراقة ومعه أبو يوسف القاضي ، فقال : يا أمير المؤمنين نِعْمَ القاضي قاضي جبلة ، عَدَل فينا وفَعل كذا وكذا . وجعل يُثني على نفسه ، فلما رآه أبو يوسف عَرَفه فضحك ، فقال له الرّشيد : مِمَّ تضحك ؟

فقال : يا أمير المؤمنين المُثني على القاضي هو القاضي !

فضحك الرّشيد حتى فَحَص برِجْله الأرض ، ثم أمر بِعَزْله فعُزِل .» [1]

ومثلُ هذا كثير في التّراث الفكاهي ، الذي نرى فيه اتّجاهاً مبكّراً إلى « النَّمْذَجة » التي يتّسم بها الفنُّ القصصي في تطوره ، وأصبحت من أهم معالم القصة الفكاهية ، والمسرحية الكوميدية ؛ ذلك أن النَّمْذَجة هنا تتّجه نحو « الكُلّيّ » أو « العامّ » ؛ فتُقدِّم لنا بعض « النّماذج العامة » . ومن هنا يُقصد « بالنمذجة الفكاهية » تصويرُ بعض النّماذج البشرية العامّة كالبخلاء أو الأدْعِياء أو أنصاف المتعلمين أو المُتحذْلقين أو المرضى الموهومين أو النّساء المغرورات أو الفاتنات العالمات .

---

(١) وديعة طه النجم ، نفسه ، ص ١٦ ، المستطرف ٢٣٩/٢ .

ومن ذلك في الفكاهة الإخبارية العربية نموذج « بهلول » الذي صار عنواناً للغفلة والحمق الظّاهر مع « قدرة مدهشة على ملاحظة دقائق الأمور ، ممّا قد يفوت أعظم الناس حظّاً في العقل ، ولأنه اشتهر بالغفلة فهو لا يُؤخذ مأخذَ الجِد مهما قسا في القول أو الفعل . وهكذا يصبح أحسنَ وسيلة للتعبير عن الرأي في أمور لا يُتاح التعبير عنها صراحة . وتظل شخصية بهلول حيةً عبر السّنين في أخبار العرب وأدبهم حتى عصرنا هذا . وتأتي حكاياته ضمن أخبار الأذكياء والمغفّلين في وقت واحد . فابن الجوزى يورد أخبارَه ضمن كتاب « أخبار الأذكياء » ويجعله في جملة من يُسمّيهم « عقلاء المجانين » وتدلُّ حكاياتُه على ذكائه ، بينما الناس يعاملونه معاملة المغفّلين . ومن الطريف أن الرّحالة « نيبور Niebuhr » زار بغداد في القرن الثامن عشر الميلادي ، ولاحظ أن حكايات بهلول التي ما زالت تدور على ألسنة الناس في المقاهي الشّعبية تتمثّل فيها صورة « مضحك البلاط » خاصة [1] ؛ ذلك أن وظيفة « المضحك » كانت من بين وظائف القصور . ولقد حذا الأمراء حَذْوَ الملوك فجعلوا من بطانتهم السُّمّار والمضحكين والنُّدماء ، يحضرون بحكم وظيفتهم مجالس اللّهو التي يتحلّل فيها الملوكُ من التّقاليد المرعية في مخاطبة ذوي التّيجان ؛ لهذا كان بعض النُّدماء من ذوي الحظوة عند الملوك ، لا سيما إذا كان النّديم بارع الحيلة نادر الفكاهة يمزج الجدَّ بالهزل .

وعرف الخلفاءُ المسلمون النُّدماء منذ استقرت الخلافة الأموية ، وبلغ هذا التّقليد أوجَهُ إبّان العصر العباسي وكان « للفُرس فضلٌ في تقسيم النُّدماء إلى طبقات بحسب وظائفهم ومَبْلغ اتّصالهم بصاحب السُّلطان . وقد حذا الأمراء حَذْوَ الخلفاء فاتّخذوا الندماء ، ولاذ بأبوابهم مَنْ عُرِفوا بالهزل والمجون ، وأكثرهم من شعراء الطبقة الثّالثة ؛ لهذا أصبح في كثير من الأحيان نديم الأمير وشاعره شخصاً واحداً .»

---

(١) وديعة طه النجم ، نفسه ، ص ٣٦ .

ولقد كان « بهلول » من أشهر المضحكين في التّاريخ العربي ؛ إذ اتّصل بالرّشيد ، ونُسبت إليه طرائف النوادر ، كما تقدم . وكان من شأن ارتقاء أساليب الفكاهة أن أصبح اختيار النُّدماء من رُواة النوادر والمُلَح ومن المعروفين بسرعة البديهة ؛ لهذا رأينا أكثر النُّدماء الذين اتصلوا بالخلفاء والأمراء من رجال الأدب والشّعر . وقد « يضطر النّديم إلى التّظاهر بالغفلة حتى يأمنَ الغدر والوشاية به عند الأمير ، إذا خانه لسانُه أو فرط منه ما لا يجوز في حضرة السُّلطان . ومن هؤلاء النُّدماء الذين اختلفت الرّوايات بشأنهم « عبدُ الله بنُ الجَصّاص » الذي كان نديماً للوزير « الحسن بن الفُرات » ؛ فقد ذكر التّنوخيُّ أن ما نسب إلى ابن الجصّاص أكثره مكذوب ، فما كان فيه بلاهة تُخرجه إلى هذا الحدّ ، وما كان إلا مِنْ أدهى النّاس ولكنه كان يحب أن يصوِّر نفسه عند الوزراء بصورة الأبله ؛ ليأمَنَه الوزراء لكثرة خلواته بالخلفاء ، وقد رُويت عنه الحكاياتُ التي تدل على دهائه مما لا يستقيم الحكم عليه مع ما اشتهر به من التّغفيل .»

وكان للنُّدماء تقاليد مرعيّة في قصور الخلفاء انتقلت إليهم عن ملوك الفرس ، وقد ذكر الجاحظ ذلك في كتابه « التاج » فقال : « إنا قد نرى الملك يحتاج إلى الوضيع لِلَهْوه ، كما يحتاج إلى الشُّجاع لبأسه ، ويحتاج إلى المضحك لحكايته ، كما يحتاج إلى النّاسك لعظته ، ويحتاج إلى أهل الهزْل كما يحتاج إلى أهل الجِدّ والعقل ، ويحتاج إلى الزّامر المطرب كما يحتاج إلى العالم المتقن .

« ومن أخلاق الملوك أن تَحْضُرَهم كلُّ طبقة إذ كانوا ينصرفون من حال جِدّ إلى حال هزل ، ومن ضحك إلى تذكير ، ومن لهو إلى عظة . وكان أردشير بن بابك أول من رتّب النُّدماء وجعلهم ثلاثَ طبقات .

« وكان نظام الطّبقات معروفاً في قصور الخلفاء حتى ملك يزيدُ بنُ عبد

الملك فسوّى بين الطبقات ، وغلب عليه اللهو ، واستخفّ بقوانين المملكة ، وأذن للندماء في الكلام والضّحك والهزل في مجلسه والرّدّ عليه .»

ومن النّماذج البشريّة التي خلّدها الأدب الفكاهي شخصيةُ « جحا » ، ذلك النموذج الذي تمتزج فيه الحقيقة التّاريخية بخيال الرّواة والمتندّرين ؛ وليس هو في ذلك النّموذج الوحيد في الأدب العربي إذ إن كثيراً من الظّرفاء قد طغى عليهم الرّواة فنسبوا إليهم ما لم يَنْدُر منهم ، كبهلول ، وابن الجصاص ، وبهاء الدّين قراقوش ، ومثل « فولستاف » في الأدب الإنجليزي . فهذه نماذجُ بشرّية لا تمثّل أصحابها فحسب ، بل تمثّل مِزاج الشّعب العامّ . كان يُنسب إلى « قراقوش » الحكايات الدّالّة على الاستبداد ، وإلى « أبي زيد الهلالي » نوادرُ البطولة ، وإلى « الشّاطر حسن » طرائفُ المغامرات ، وإلى « جحا » غريبُ الفكاهات .

وهي فكاهاتٌ « يستحيل أن تصدُر عن شخص واحد لأنّ بعضها يتحدث عن أناس في صدر الإسلام ، وبعضها يتحدث عن أناس في عصر المنصور العباسيّ أو عصر تيمور لنك ، أو ما بعده من العصور بأجيال .» [١] « بل ربما قيل عن جحا إنه نصرُ الدّين التّركي ، وقيل عنه إنه أبو الغُصْن العربي الفَزاريّ .» [٢] ونحن قد نقرأ عن جحا في كتابٍ واحدٍ فنفهم أنه شخصٌ موجود أو قابلٍ للوجود ؛ لأنه متناقض الأخبار ، مطبوعٌ في تفكيره وتعبيره على غرارٍ واحد . ثم نقرأ عنه في كتاب آخر فنرى صاحب هذا الكتاب مُضطرا إلى تسويغ نوادره المتناقضة بإسنادها إلى المختلقين والمنتحلين ، أو بافتراء المفترين على جحا للنكاية والتشهير .

يقول « الميداني » صاحبُ كتاب الأمثال : « هو رجلٌ من فَزارة كان يُكنّى

---

(١) عباس محمود العقاد : جحا الضاحك المضحك . القاهرة ، مكتبة نهضة مصر ، ص ١٠٠ .

(٢) نفسه ، ص ١٠١ .

أبا الغصن ، ومن حُمْقه أن عيسى بنَ موسى الهاشميَّ مرَّ به وهو يحفر بظهر الكوفة موضعاً فقال له : ما لَكَ يا أبا الغُصن ؟ قال : إني قد دفنتُ بهذه الصحراء دراهم ، ولستُ أهتدي إلى مكانها . فقال عيسى : كان ينبغي أن تجعل عليها علامةً . قال : قد فعلتُ . قال ماذا ؟ قال : سحابةٌ في السماء كانت تظلّلها ولستُ أرى العلامة .»[١]

جحا — إذاً — نموذج بشري ، صَوّرتْه النّوادر الشعبية تصويراً يجعل منه نموذَجاً عالميا . يقول العقاد[٢] : « ومن الإطالة على غير طائل في غرضنا من هذه الرسالة أن نحيط بكل ما وُصف به جحا في كتب الأدب العربي ، فإن المحصّل منه كله أنه تناقض لا يستقر على قرار .» ولكننا نجتزئ بما كتبه ابن الجوزي إذ يقول في أخبار الحمقى والمغفلين إنه — أي جحا — « رُوي عنه ما يدل على فطنة وذكاء . إلا أن الغالب عليه التّغفيل . وقد قيل إن بعض مَنْ كان يعاديه وضع له حكاياتٍ . وعن مكّي بن ِ إبراهيم : رأيتُ جحا رجلاً كيِّساً ظريفاً . وهذا الذي يُقال عنه مكذوب عليه ، وكان له جيران يمازحهم ويمازحونه فوضعوا عليه .»

وهكذا يُسمع عن الرجل ما يدلُّ على ذكاء ، وما يدل على تغفيل ، ويوفّقون بين الذّكاء والتّغفيل فيحسبون نوادر التغفيل من وضع المفترين عليه . وغيرُ ابن ِالجوزي أناسٌ يحسبون أنه من أصحاب الحالات والكرامات يتكلّم ولا ينبغي أن يؤخذ عليه كلامُه بظاهره ؛ لأنه يتعمّد فيه إخفاء الأسرار الإلهية بهذه المضحكات والخُزَعبلات . وقد حسبه بعضُهم من التّابعين رُواةِ الحديث ، ثم شكّوا في حقيقة اسمه كما شكّوا في حقيقة مسمّاه .

وأما بعد ظهور جحا التركي ، الملقب بخوجة نَصر الدين ، فالحكايات عنه تُنسب إلى رجل واحد ، وهي مما يمكن أن يُنسب إلى عشَرة متباعدين في

---

(١) عباس محمود العقاد ، نفسه ، ص ١٠١ . (٢) نفسه ، ص ١٠٢ .

الزمان والمكان والعقل والمزاج . وبعضُ هذه الحكايات متأخرٌ إلى ما بعد اختراع السّاعات التي تُحمل في الجيب ، وبعضُها متقدم إلى أيام الصحابة والتابعين .

ومما لا ريب فيه – قطعاً – أن رجلاً واحداً لا يمكن أن تصدر عنه جميع هذه الحكايات ، ولو كانت متناسقةً متساوقةً تدلُّ على عقل واحد ومزاج واحد ، وتتحدَّث عن فترة واحدة وبيئة واحدة ؛ فإننا إذا فرضنا وجود هذا الرجل وجَب ألا يكون له عملٌ إلا أن يأتي بتلك النّوادر والأضاحيك ، و وجب ألا يكون لعشرائه وأصحابه عمل غيرُ النقل عنه وإثبات هذه الأحاديث المنقولة . وهو ما لم يحدث في حياة الهُداة الأعلام الذين تُنقل عنهم الإشارات فضلاً عن الكلمات .

فالعجب أن تكون حكايات جحا من رجل واحد ؛ ولكنه لا عجب على الإطلاق في توارد هذه الحكايات وتلاقيها من أبعد المصادر ، ومهما يخطر على بالنا من غرابة ذلك فالواقع يُزيل كلَّ غرابة فيه ، ويرينا أن هذا الفيض من الحكايات – وما هو أغرب منه – يتلاقى من أقاصي أوربا إلى أقاصي أفريقيا إلى أقاصي القارة الآسيوية على امتدادها .

ومثالٌ ذلك قصةٌ تُروى عن جحا وعن أبي نواس وعن رابليه الفرنسي ، وفَحْواها أن تاجراً بخيلاً رأى طارقاً فقيراً يَتبلّغ بالخبز القِفار على رائحة شوائه أو طبيخه ، فطالبه بثمن هذه الرائحة ، وحار الفقير في أمره حتى أنقذه حَلال المشكلات بحلٍّ من قبيل دعواه . لأنه رَنَّ أمامه قِطعاً من الدّراهم ، وقال له : خذ رنين هذه الدّراهم ثمناً لرائحة شوائك !

ومَن الذي روى هذه النّادرة عن أبي نواس ؟

لم يروها كُتّابٌ بغدادَ أو دمشقَ أو القاهرةِ ؛ بل رواها الكاتب الإنجليزي إنجرام Ingram في كتابه عن أبي نواس وأساطيره ، كما سمعها باللغة السواحلية واللغة العربية في إفريقية الشّرقية . وهذه ترجمة القصة كما نقلناها في كتابنا

عن أبي نواس .[١] قال إنجرام ما ترجمته بحرفه على وجه التقريب :

إن تاجراً ذبح معزة ومرَّ به مسكين فجلس إلى جانب القدر لعله يستسيغ الخبز القِفار باستنشاق رائحتها ، ثم لقي التاجرَ فقال له : « إنك أيها السيد أحسنتَ إليَّ أمس إذ منحتَني رائحة معزتك فاصطنعت بها هنيئاً . فأخذ التاجر بتلابيبه وهو يقول له : « الآن علمتُ كيف ضاعتِ النكهة من لحمها ؛ فقدِ اختلستَها أنت إذاً ولا ندري . وساقه إلى هارون الرشيد – وقد كان شديد المحاباة للتُّجار – فحكم على المسكين بتغريمه اثنتي عشرة روبيَّة يأخذها التاجر ثمناً لنكهة ذبيحته . وخرج المسكينُ يبكي لأنه لا يملك فِلْساً من هذه الغرامة، فوجد أبا نواس في الطريق ، وعطف عليه أبو نواس حيث علم منه سببَ بكائه، و وعده أن يساعده ، ثم أعطاه اثنتي عَشْرة روبية ، وأوصاه أن يغدوَ بها إلى السلطان ولا يؤدِّيها له حتى يحضر هو مجلسَه . ثم كان الغدُ فجاءه إلى المجلس ورأى المسكين يَعُدُّ الدراهم فأخذها منه ورنَّها على الأرض ، وسأل التاجر : أ سمعتَ رنينَها ؟ قال : نعم . ومدَّ يده إلى الدراهم يريد أن يقبضَها ، فردَّه أبو نواس وصاح به : حَسْبُكَ . لقد وصل إليك الثمنُ رنيناً برائحة . فإذا كان المسكين قد شبع من رائحة طعامك فأنت حَرِيٌّ أن تملأَ يَدك من رنين دراهمه . وترك الروبيات للمسكين ، وانصرف إلى داره .

هذه نادرة تُروى في سواحل إفريقية الشَّرقية ، ويتحدثون فيها بالروبيات وهم يذكرون نقود بغداد ، وهذه النادرة بشيء من التَّصرف فيها تُروى في قصص جحا ، وتُروى في قصص رابليه .

ولا نرانا في حاجة إلى انتظار عصر المطبعة أو عصر التأليف وتداول الكتب بين الأمم لتعليل هذا التَّوارد بين النَّوادر والحكايات في المشرق والمغرب . وبين القارَّات الثَّلاث من العراق إلى الأندلس وفرنسا إلى إفريقية الشرقية – فإن انتقال

(١) عباس محمود العقاد ، نفسه ص ١٠٧ .

هذه النّوادر على طرق الرّحلات والقوافل أسبق جدا من كلّ تأليفٍ أو طباعة . وقد كان الرّحالون يطوفون البلاد من أقصى العالم المعمور إلى أقصاه ، ولا سمر لهم في الرحلة أشهى ولا أدلّ على حنكة السائح وطول عهده بالتّرداد على البلاد ، من أحاديث الحكمة والفكاهة وأطوار الناس وغرائب الأقطار .

فإذا سُمعتِ القصة في بغداد لم يكن بعيداً عليها أن تُسمع في بلاد الشمال من أوربا أو بلاد الجنوب من إفريقية ، مع قوافل الرّحالين والسُّياح الذين يسمرون بها في سهراتهم ، ويتنافسون عليها بين المأثور عن أقوامهم وأوطانهم . وليس العجيبُ أن تسري هذه النّوادر هذا السّريانَ المستفيض بين مرامي السياحة ومطارح السفر . بل العجيب أن يكون للرّحالين والسُّياح حديث غيرها في لياليهم الطّوال كلما فرغوا من أحاديث العمل وما إليه .

ولا يُنتظَر منّا بعد هذه الفوضى الجُحَويّة أن نبتّ في نسبة النوادر كلها أو بعضها إلى صاحبها ؛ لأن صاحبَها غيرُ واحد ، ولأن أصحابها المتعددين ضروبٌ من الخَلق ، تصلح النوادر لأحدها كما تصلح للآخر ؛ ولكننا نستطيع أن نقسمها على ثقة إلى أقسامها الواضحة من حيث الدّلالة أو من حيث « الدّور » الذي تؤديه ، ومنها ما يمثّل الذّكاء والحكمة ، وما يمثّل البلاهة والحماقة ، وما يمثّل التّباله والتّحامق أو التّغابي ، ولا يقع اللّبسُ كثيراً بين هذه الأقسام أو بين هذه الأدوار .

وإذا كانت « الحكاية » من أشيع المصطلحات التي يراها أكثر الدارسين مرادفة للقصة فإنها في الأدب الفكاهيّ من أهم فنونه التي تعبر عن وظائفه ؛ وهي لذلك ممعنة في القِصر ، وتدور غالباً حول الحياة اليوميّة . ويلاحظ الدكتور عبد الحميد يونس أن الشّخصيات البارزة في هذه الحكايات تتّسم ببطء الاستجابة الشّرطية لِوَقْع الحياة ، وتتّخذ هيئة الحيوان وسلوكه حيناً ؛ ولكنها مع ذلك إنسانيةُ الشُّخوص والأحداث في معظم الأحيان . وتغلب على هذه

الحكايات المفارقاتُ التي يستحدثها الغباء أو البلادة أو الخدعة ، وقد يكون موضوعها ماجناً . وهي خاليةٌ من التّعقيد ولها محور رئيسيٌّ واحد ، وقلّما تتجه إلى الخارق ، وهي تنزع إلى التّجمُّع حول شخصية واحدة أو مجموعة محدودة من النّاس ، وتُعرَف في الحياة العربية بالنّوادر : نوادر الظُّرفاء – السُّكارى – البخلاء – المغفّلين .. إلخ . وكذلك ما تعرفه عن « نوادر جحا » وتُعرف أيضاً في الحياة الشّعبية وخاصة إذا كانت مفرقةً وثمرة مواقف معينة ، أو ظروف معينّة ، بالنكتة (أي الشّيْء الصّغير جدا) وأمثال هذه الحكايات سريعةُ الانتشار والحفظ ؛ لما فيها من مفارقة تثير الانتباه والضّحك معاً .

ويذهب بعضُ الدّارسين إلى أن بعض هذه الحكايات الفكاهية ظلّ يتردد على ألسنة الناس « أربعة آلاف سنة أو تزيد ، وبلغ من انتشار بعضها أنه أصبح مشهوراً ومردّداً في جميع أنحاء العالم . وما أكثر الحكايات الفكاهية التي سجّلها أو اكتفى بالإشارة إليها العلماء المتخصّصون في الآداب الشّعبية الأوربية! ولقد اعترف بعض هؤلاء العلماء أن أنماطاً من هذه الحكايات لا يمكن إلا أن تكون شرقيّة الأصل ، وتتعدّل الأشكال والمضامين في هذه الحكايات بما يطرأ على الحياة الاجتماعية من تطوُّر .»[1]

والنّوادر توجد في الأدب الفصيح أو الرّسمي وجودَها في الأدب الشعبي ، وتُعدُّ من المراحل الأولى للإبداع القصصي بما يجتمع فيها من الكلِم الذّكي المعتمد على سرعة الخاطر ، أو الحدَث الجارح ، أو العبارة اللاذعة . وقد يكون الغرض منها تزجية الفراغ بالثّرثرة أو التّندُّر أو النّقد الفاضح ، وقد تهدف إلى التّهذيب والتّثقيف أو التّسلية والتّرفيه . يقول د. يونس : « ولمّا كانت النّوادر التي اقتحمت مجال الواقع التاريخي والأدب الرّسمي تُشبع فضول الكثيرين للوقوف على الحياة الخاصة للصّفوة ومنهج فكرها – فقد نما الإحساس

(١) عبد الحميد يونس ، السابق ، ص ٧٥ .

بالحاجة إلى تسجيل تلك النّوادر وتصنيفها بحيث تتجمّع حول شخصية معروفة. ولعلّ هذا هو السّبب في انتشار هذا النّمط من النّوادر ، مع غلبة المذكّرات والتّراجم على التّأليف في القرنين السابعَ عشرَ والثامنَ عشرَ الميلاديّين بأوربا . والنّوادر الشعبية تقوم بالوظيفة نفسِها ، وتتجمّع حول شخصيات من تلفيق الخيال في معظم الأحيان . ومع ذلك فالنّوادر تختلف عن الأساطير وحكايات الجانّ في أنّ المتذوّقين لها يعتقدون بوقوعها أو بإمكان حدوثها على أقل تقدير.

« بيد أن هذا الصّدق أو الإمكان لا يكسبها الصّفة التاريخية وإن جَعَلها في الوقت نفسه ذاتَ مغزى ، كما كان الشأن في النوادر التي انتشرت في أوربا إبّان القرون الوسطى حول أباطرة الرومان . ثم خرجت النّوادر عن تلك الوظيفة الوعظية إلى وظيفة جديدة هي التسلية والترفيه ، وأسلمت الأنماط الجادّة من تلك النّوادر إلى أنماط مرحة تغلب عليها الفكاهة . ومع ذلك فإن سِمَتها الأسلوبية ، وجِدّتها في التّعبير ، واستغلالها للمفارقة – هو الذي يُضفي عليها صفةَ النّادرة ، ويجعل النّاس يقبلون على حفظها وترديدها واستغلالها للتّهذيب أو التّثقيف حيناً وللنّقد أو التّسلية والتّرفيه أحياناً .»[1]

وإذا كان أكثر الدّارسين يرى أن « الحكاية » أو النادرة مرادفة للقصة بوجه عام فإنها في الأدب الفكاهي تصبح الأساس الذي بُنيت عليه القصة الفكاهية . يؤيّدنا في ذلك ما يَذْهب إليه الكاتب الفكاهي الأمريكي « مارك توين » في تعريف « القصة الفكاهية » ؛ حيث يراها « نكتة صغيرةً ناجحة » ، وكأنه بذلك يشير إلى صفة « الإيجاز » التي تتّسم بها النّادرة والقصة القصيرة معاً .

ذلك أن القصة ذات المغزى تستلزم سرعة الوصول إليه ، وهي لا تحتاج إلى التّباطؤ بقصد الإمعان في التّشويق ، وتختلف عن السِّير التي تعتمد على الحَدث الكبير أو المجموعة المتتابعة من الأحداث . ولقد صنّف العلماء

---

(١) عبد الحميد يونس ، نفسه ، ص ٧٧ .

المحدثون النّوادر الجادّة » بين الأنماط الاجتماعية والأنماط التي تدور حول العلاقات الإنسانية ، وقسّموها على أساس السُّلوك العاقل والسُّلوك المتهور ، والثّواب والعقاب . أما النّوادر الفكاهية فإنها تنشأ من المفارقات والأخطاء والحماقات والأكاذيب والمبالغات والحيل ، وأسباب الخداع والعبث والمزاح ، والتّصرفات الذكية ، والأقوال الدالة على سرعة الخاطر ، والأجوبة المسكتة أو اللاذعة . وتتّخذ النّوادر الشّعبية في بعض الأحيان زيّ الحكاية ذاتِ المغزى ، أو جوامع الكلم ، أو اللغز أو التورية ، وما إلى هذا من المغالطات المنطقية أو الحيل البيانية .» [١]

وتغلب على كل عصرٍ اتجاهاتٌ معيّنة ، كما تشيع في كل بيئة ما يناسبها من الحكايات المرحة . ولقد أفاد الأدبُ العربي من ظهور نزعات تتجاوز ما ينبغي للشّخصية الإنسانية السّويّة من توازن ؛ فظهرت على مدى الأجيال مجموعاتٌ كبيرةٌ من النّوادر تتردّد بين المتعلمين وغير المتعلمين ، وأصبحت المنادمة « حرفة تحتاج إليها الطّبقات الحاكمة حاجة الطبقة المحكومة . وكان النّديم يتجاوز حفظ النّادرة التي اشتهرت عن غيره إلى القيام بحدث أو التّلفُّظ بصيغة تُثير الانتباه وتُشيع الفكاهة .» [٢] وراجت نوادرُ النُّدماء ، كما شاعت نوادر الظرفاء ، ودُوّنت حكاياتٌ فكاهية لا تُحصى عن البخلاء والحمقى والمغفّلين كما تردّدتِ النّكات الخارجة عن المنحرفين في السلوك ، وتركزت بعض الصّفات حول شخصيات مشهورة في التاريخ أو الأدب أو الحياة . « تركّزت حول الشاعر الماجن أبي نواس ، وتركزت حول أبي الغصن جحا الفزاريّ . ومن العجيب أن نوادر أبي نواس وجحا اختلطت حتى أصبح من العسير تمييزها . ولقد نفذتْ هاتان الشّخصيتان من حدود العالم العربيّ ، ويقول بعضُ المستشرقين : إن جحا معروف في نيجيريا ، وإن أبا نواس مشهورٌ في شرقي أمريكا .» [٣]

---

(١) عبد الحميد يونس ، نفسه ، ص ٧٧ . (٢) نفسه ، ص ٧٨ . (٣) نفسه ، ص ٧٨ .

المقامات والقصة الفكاهية

وفي التُّراث العربي نلتقي بمصطلح آخرَ يرتبط بالقصة الفكاهية من قريب ، ويحمل في أعطافه ملامحَ من تطوُّر القصة في الأدب العربي من ناحية ، ونزوعاً إلى تنويع الآثار القصصيَّة تنويعاً يلائم بواعثَها و وظائفها من ناحية أخرى . فإلى جانب مصطلحات القصة والحكاية والرِّواية والخبر والسَّمر ، نجد أن الجاهلية قد عرفتْ تقليداً راسخاً من تقاليد القصة ظلَّ مسيطراً على الفن القصصي العربيِّ رَدَحاً طويلاً من الزَّمان ، ونعني بهذا التَّقليد « المقامة » . يقول الدكتور عبد الحميد يونس : « والنَّاظر في الأصل اللغوي لهذا الاصطلاح الدَّال على نوع أدبيٍّ قصصيٍّ يرى أنَّه اشتِقاقٌ مِنْ « قامَة » فلقد كان العرب الجاهليّون يجتمعون في دار النَّدوة التي كانت تضمُّ الأشياخ والفُرسان والرَّاشدين من القبيلة ، و (يقوم) بينهم مَنْ يتحدَّث إليهم حديثاً مباشراً ، يختلف عن الخطابة التي كانت تقوم بالاستنفار للحرب والإعلام في المناسبات العامة : كالإشهاد على الزَّواج ، أو الوَلاء ، أو الحِلْف أو الجوار وما إلى هذا كله مما يتَّصل بمصالح القبيلة العُليا ، وسُمِّي الحديث المباشر المباين للخطابة « مقامة » تمييزاً له . وكان المتحدِّث يتخيَّر موضوعه من أحداث الماضي وأحداث الحاضر ، ويَرْوي الأخبار والنَّوادر ، ولم يكن الغرض من هذا الحديث المباشر مجردَ المتعة ؛ وإنما كان يستهدف غرضاً تعليميا وأخلاقيا في وقت واحد ، وظلَّ هذا الغرضُ هو الوظيفة الأساسيَّة لفن المقامة على مدى تاريخها الطويل .»[(١)]

ثم ما لبث هذا الفن القصصيُّ أن اتَّخذ مسارَيْن في الحضارة الإسلامية : الأول يتمثَّل في توظيفه للإرشاد والوعظ كما هو الحال عند الزُّهاد والمتصوِّفة والعلماء . والثاني يتمثَّل في المسار الساخر ، كما هو الحال عند « الكُدْيَة »

---

(١) عبد الحميد يونس ، نفسه ، ص ١٨ .

« المكْدين » الذين تلقّى منهم بديع الزمان الهمذاني – من أدباء القرن الرابع الهجري – هذا الفن ، فوصل به إلى الأوْج ، وكانت مقاماته منوّعة الموضوع، ولا توجد وَحدةٌ تجمعها كلَّها ؛ ذلك لأنه ألّفها في مواضعَ مختلفة ، وجعل لها « بطلاً من الصّعاليك يتنقّل ويشاهد ويعمل ، وجعل لها راوية يحكي تنقُّلاتِ الأوّل ومشاهداته وأعماله وأقواله . ولا يختلف الحريريُّ الذي اشتهرت مقاماته ، وكانت نموذجاً من نماذج الإنشاء العربي حتى بين أدباء الجيل الماضي ، عن « بديع الزمان » إلا في شيء واحدٍ ؛ وهو أنه فكّرَ في مقاماته قبل أن يُنشئها ، وجعل لها خُطّةً عامة يمكن أن تكوّن وَحدةً تجمعُها ، وحافظَ على تقاليدها المرعيّة في الأسلوب والموضوع جميعاً ، وجعلها تدور حول شخصيّتيْن : البطلِ الجوّال والرّواية ، كما فعل بديع الزمان . وكان من الطبيعيّ أن يؤثّر هذا التّقليدُ القصصيُّ في نهضتنا الأدبية .» [١]

ولما كان غرضُ الكاتب الفكاهيِّ أن يصوّر لنا نماذجَ شخصيةً عامةً ، أي مجموعةً من السّمات الخُلقية التي تتردّد بكثرةٍ – فإن من الطبيعيِّ أن نراه يحشد في روايته عِدّةَ عيّناتٍ متباينة تعبّر عن « النّموذج العامّ » الذي يريد أن يصوّره . وهذا ما يفعله على وجه التحديد عالِمُ التّاريخ الطبيعيِّ حينما يجد نفسه بإزاء « نوْعٍ » واحد ، فيحاول أن يصنّفه ، وأن يصف شتى الفصائل التي تندرج تحته . [٢]

وتأسيساً على هذا الفهم ؛ نحاول تأمُّل « نموذجٍ » كان للأدب العربيِّ القديم الفضلُ في إبداعه ، ثم صار عالميا بعد ذلك على أثر احتفال النّقد الأوربي به ، ألا وهو نموذجُ بطل مقامات الحريريِّ الذي تأثر فيه مبدعُه ببطل بديع الزّمان في مقاماته ؛ ولكنه تجاوزه إبداعاً .

هذا النموذج الذي أفادت منه آدابُ الغرب عن طريق النّقد الخلاق النّاهض،

---

(١) عبد الحميد يونس ، نفسه ، ص ٢٠ .

(٢) Bergson, H.: Le rire. 67^{e} ed. p. 125.

على حين ظَلّ غير مقوَّم حقَّ التّقويم في نقدنا وأدبنا القديم .

ففي المقامة التاسعة مثلاً — يعرض الحريري لنا « أبا زيد » وقد شكتْه زوجته للقاضي ، وادّعت أنه تظاهر أمام أهلها بالثّراء ، فلما تزوجها اكتشفتْ أنه رجلٌ عاطل لا صناعة له ؛ فباع ما عندها من ثيابٍ وأثاثٍ ، وفي ذلك يقول على لسان المرأة : « فاغترَّ أبي بزخرفة مُحالِه (أي بادّعائه) وزوَّجَنيه قبل اختبار رحالِه، فلمّا استخرجني من كُناسي ، ورحّلني عن أناسي ، ونقلني إلى كِسْرِه (أي بيته) وحصّلني تحت أسْره ؛ وجدتُه قُعْدَةً جُثَمَةً (أي كسولاً) وألفيتُه ضَجْعَةً نَوْمةً (أيْ كثير النّوم) وكنتُ صَحِبْتُه برياش وزيٍّ ، وأثاثٍ وريٍّ ؛ فما برح يبيعه في سوق الهَضْم ، ويُتلف ثمنَه في الخَضْم (أي الأكل) .»

ثم يأتي دور الزّوج فيذكر أنه من الأدباء الذين كسَدتْ بضاعتُهم ، ويدلي من الحجج ما يسحَرُ القاضي ببلاغته ؛ فيصدر حكمَه العجيب :

« أما إنه قد ثبت عند جميع الحكّام ، و ولاةِ الأحْكام — انقراضُ جيْلِ الكرام ، وميلُ الأيّام إلى اللّئام ، وإني لإخال بعلَكِ صَدوقاً في الكلام ، بريّاً من الملام .. (وبما أن) إعْنَاتَ المعذِرِ مَلأمَةٌ ، وحبْسَ المُعْسرِ مأثَمةٌ ، وكتمانَ الفقر زَهادة ، وانتظارَ الفرج عِبادة — فارجعي إلى خِدْرِكِ ، واعذُري أبا عُذْرِك ، ونَهْنِهي مِنْ غَرْبِك (أي دموعك) وسلّمي لقضاء ربك .»

ويقارن الأستاذُ أحمد عطية الله هذه الصورة الساحرة التي رسمها الحريريُّ عن « أبي زيد السّروجي » بشخصية « السيد روجر دي كَفَرلي Sir Roger Coverly التي ابتكرها الكاتب الإنجليزي « أديسون » J. Addison . وكذلك بما كتبه القصصيّ البارع « تشارلز ديكنز » Charles Dickens باسم « مذكرات بيكويك » The Pickwick papers ؛ ويذهب إلى أن شخصية « مستر بيكويك » هذه تمثّل بقيةً من بقايا الجيل القديم في عصره ، فهو أحدُ أولئك الذين يحبّون المرح ، ويُقبلون على مجالس السّمر ، ويحتفظون بتقاليد الماضي المنسيّة

مع شيء من الادّعاء والمعرفة يوقفه مواقف تستثيرُ الضّحك . وإلى جانب هذا يعرض « ديكنز » شخصيات ثانوية لكلّ واحدٍ منْ أصحابها هواه ومِزاجه ، ويستعين في ذلك بشذوذِ الخِلقة حتّى يستدرَّ الضّحك ، ويُشيع المرح في نفس القارئ .

ومن ذلك أن « بيكويك » يختصمُ إلى المحكمة في قضية ؛ فيصف ديكنز القاضي على النّحو التّالي :

« كان القاضي مستر ستارلي رجلاً متناهياً في القصر ، متناهياً في البدانة ، حتى لا يكاد يبدو منه سوى وجهٍ وصدرٍ . وكان يقوم على ساقيْن صغيرتيْن عجفاويْن ، وما إن أدار بصره إلى هيئة الدّفاع حتى ردّت عليه بنظرةٍ أشدّ عنْفاً ، فما كان منه إلا أن دسّ ساقيْه تحت المِنْضدة ، و وَضَع قبعتَه المثلّثةَ الأركانِ فوقها ، ولما انتهى القاضي مستر ستارلي من ذلك لم تَعُدْ ترى منه سوى عينَيْن صغيرتَيْن عجيبتَيْن ، و وجهٍ قرمزيٍّ ، ونصفِ خُصلةٍ مضحكة من الشّعر المستعار .» وفي هذه المقامات يسخَرُ الكاتب الإنجليزي من تقاليد المجتمع في عصره ، بما يعرضه من المفارقات الاجتماعيّة ، مثله في ذلك مثل « أديسون »، في الصورة السّاخرة التي رسمها لبطله « سير روجر » وهو فارسٌ له مِزاجه الخاصُّ وعاداته التي تتنافى مع التّقاليد الشّائعة التي يراها غير جديرة بالاحترام ، ومن ثَمّ يخلقُ الكاتبُ هذا الجوَّ المرح من خلال التناقضات .

وتشيع روح السُّخرية من المجتمع والاحتيال عليه في المقامات على النحو الذي يجعلها من أوضح خصائصها ؛ ففي المقامة السّابعة (البُرْقعيّة) يَرْوي الحريريُّ كيف أن « أبا زَيْد » قد تزيّا في هيئة متسوّلٍ أعمى ، واتّفق مع عجوز شَمْطاءَ ، قادتْه إلى باب المسجد في يوم عيدٍ ، وفي ذلك يقول الكاتب :

« وحين التأمَ جمْعُ المصلّي وانتظم ، وأخذ الزّحام بالكَظْم (أي مخارج الأنفاس) طلَع شيخٌ في شَمْلَتَيْنِ ، محجوبُ المُقلتَيْن ، وقد اعتضَد شِبْه مِخْلاة ،

واستَقاد لعجوز كالسِّعْلاةِ (أي الغول) فوقف وِقْفَة مُتهافِتٍ ، وحيًّا بتحية خافتٍ، ولما فرَغ من دُعائه ، أجال خَمْسَةً (أي أصابعه) في وعائه ؛ فأبرزَ مِنْه رِقاعاً قد كُتِبْنَ بألوانِ الأصْباغ ، وفي أوانِ الفَراغ ، فناولهنَّ عجوزَه الحَيْزبونَ ، وأمرها أن تتوسّم الزّبون .»

ولم يعتمدِ الحريريُّ في استثارة الضّحك على حوادث القصة وحدها ؛ بل أضاف إلى ذلك صُوَراً لأبطالها لها مثلُ هذا التّأثير ، كما هو واضح في وصفه للعجوز .

الفكاهة ورواية الشخصية

تبيّن لنا أن الأدب الفكاهي يميل إلى تصوير النّماذج البشريّة العامّة ، معتمداً على الملاحظة الخارجية لهذه النّماذج ، وهو في ذلك يختلف عن المأساة الذي يصف لنا كاتبها الكثير من الحالات النفسيّة والشّخصيّات البشرية وصفاً نابعاً من ذاته هو ، ومن تأمُّله الباطنيّ ، وملاحظته لِشتّى الحالات النّفسية التي تدور به ، حتى ليمكنُ القولُ إن شخصيات المأساة هي « المؤلف نفسه ، وقد انعكس على نفسه يشاهد حالاتِها ، ويتعمّق مشاعرَها ، ويتصوّر احتمالاتها، ويتأمّل إمكاناتها ، ويستبطنُ خلجاتِها .. إلخ .» [1] وأمّا الكاتب الفكاهيُّ في القصة فإن اعتماده الرئيسيّ على الملاحظة الخارجية ، لأنه قلّما يتأتّى لنا أن نقف على الجانب المُضحك من شخصيتنا « أو أن ننجحَ في الاهتداء إلى ما في ذاتنا من عيوب تدعو إلى السُّخرية . ومن هنا فإن روح الانتقاد الكامنة لدينا لا بدَّ من أن تجد لها مرتعاً خصيباً في شخص الآخرين . واتّجاهُها نحو الغير هو الذي يُكسبها طابَع « العموميّة » الذي تتميّز به الكوميديا . وهكذا ترانا نقتصر على النظر إلى الغِلاف الخارجي للأشخاص ؛ فنتفنّنُ في تصنيف حركاتهم المشتركة ونقائصهم المتكرّرة ، ونعمد إلى منهج

---

(١) زكريا إبراهيم ، السابق ، ص ٢٣١ .

التّجريد والتّعميم الذي يَلتجئ إليه عالِمُ الطّبيعة في استقرائه للوقائع ، فنجمعُ المثالبَ البشرية المتشابهة تحت اسمٍ واحد ، وندرجُ العيوب الأخلاقية أو الاجتماعية تحت نوعٍ مشترك ، حتى نصل في النّهاية إلى وصف بعض النّماذج البشرية العامّة بأسلوب لاذعٍ نعامل فيه الأشخاصَ معاملة الجمادِ أو الآلات أو الحيوان .» (١)

وتأسيساً على هذا الفهم تصبح روايةُ « الشّخصية » ، من بين فنون الرّواية ، أكثر تجسيداً لهذه النماذج البشرية . وروايةُ الشخصية فيما يرى « إدوين موير » « أهم أقسام الأدب النّثري » ويذهب إلى أن رواية « سوق الغرور » أنقى مثَلٍ عليها في الأدب الإنجليزي ؛ فليس فيها ذلك الشخص الذي يندفع في تهور إلى الحدَث ، ولا أية حبكة بارزة أكثر مما ينبغي ، وليس فيها حدَثٌ حاسم تشارك كلُّ عناصرها في صبغه ، ولا النهايةُ التي يتحرك نحوَها كلُّ شيء فيها ، والشّخصيات فيها لا تُفهم على أنها جزء من الحبكة ؛ بل لها على العكس من ذلك وجودٌ مستقلٌ ، والحدَث تابعٌ لها . (٢)

يقول « موير » : « وللشّخصيات في « سوق الغرور » هذه الخاصيّة من الثّبات ، وهذا الكمال منذ البداية . وتلك إحدى السّمات الجوهرية للشّخصيات في رواية الشخصية . ونجد تلك الشّخصيات عند « سموليت Smollet وفيلدنج Fielding وسكوت Scott ، وديكنز Dikens وترولوب Trollope . وقد تبدو خاصيّة الثّبات هذه متعارضةً مع الصّدق ، وكثيراً ما وصِفَتْ بأنها خطأ . ويرى بعضُ النّقاد أن الشّخصيات ينبغي أن تكون أكثر شبهاً « بالحياة » ، وأنها ينبغي ألا تُبدي – على الدوام – جانباً واحداً للقارئ ؛ بل أن تدور مبديةً لنا كلّ جوانبها بدلاً من ذلك السّطح الذي لا يتغيّر . ويُسمّي « فورستر » هذه

---

(١) Bergson: Le rire, 67 ed, p. 127.

(٢) موير ، إدوين : بناء الرواية ، ترجمة إبراهيم الصيرفي . القاهرة ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٦٥ ، ص ٢٠ .

الشخصيات بالشخصيات المسطحة ، ويأسف أنها كذلك ، ومع ذلك ، فهي موجودة ولا بد من سبب لوجودها ؛ فإننا نصادفها بالآلاف في رواية الشّخصية؛ مما يدعونا إلى الاعتقاد بأن « سطحيّتها تخضع لمنهج أكثر من كونها أخطاءً وقع فيها كبارُ الروائيين من كتاب رواية الشخصية .» [1]

وكذلك روايات البيكاريسك ؛ وهو « نوع عجيب في الرواية الإنجليزية يتفرّد بصفاتٍ جديرة بالدّراسة .» [2] يذهب « موير » إلى أن الغرض من هذا الشّكل جميعه ليس تعاطف القاصّ مع معاناة بطله وحظه ، بل حرصه على التّنويع ، وإصراره على حشد أكبر عدد مستطاع من المواقف المتناقضة ، ولعل ذلك يوضح بعض الشّيء هذه « اللامبالاة » التي يضع بها « سموليت » أبطاله في أدوارهم ، وجمودَ إحساسه الشّديد نحوهم ، فنحن نرى « رودريك راندم » في رواية من أدب البيكاريسك عند « سموليت » يعاني ألوان العذاب في المدرسة في « رمبرتشاير » ولكنّنا لا نهتمُّ بعذابه فإن اهتمامنا يتّجه إلى الصورة البالغة التّأثير التي يرسمها الكاتب للأستاذ الذي يصبُّ على تلميذه هذا العذاب . ويعاني رودريك مرة أخرى عندما يدرّس الطّبّ ؛ ولكننا نهتمُّ فقط بِدَعِيِّ الطبِّ الذي يغرّر به . ويتقابل رودريك في طريقه إلى لندن بكل ما يمكن أن يصادف المرءُ من سوءٍ في عربة عامة من الأشرار ، حتى قاطع الطريق . وفي لندن يتلقّى الحكمة على يدي محتالين ، كما يتعلّم أساليب النّجاح في الحياة العملية على يد عضوٍ من أعضاء البرلمان ، وكل ذلك لا يكفي ؛ بل لا بد أن يكون للبحر دَوْرٌ أيضاً ، وهكذا يلتحق رودريك بالبحريّة . وفي هذه المرة لا نستطيع أن ندرك كيف ظل يحتمل عذابه ، فقد مرَّ خلال تجربةٍ تكفي لِقتْل ثلاثة أبطال أقوياء ، ولا نملك إلا أن نعترف اعترافاً شكليا بأنه لا يزال على قيد الحياة . وهكذا نرى أن كل ما حدَث لرودريك ما كان يمكن أن يحدُث لرجل واحد ؛ ولكنَّ هذا لم يكن له أدنى أهميّة عند

---

(١) موير ، إدوين ، نفسه ، ص ٢١ .   (٢) نفسه ، ص ٢٣ .

« سموليت » ، الذي لم يكن هدفه إلا أن يقدّم لنا أكبر عددٍ مستطاع من المناظر والشّخصيات ، وأن يرسُم لنا بذلك صورةً عريضة للحياة في عصره .» (١)

فرواية البيكاريسك — كما يقول « موير » — تأخذ شخصيةً رئيسيَّةً داخل سلسلةٍ متتابعة المناظر ، وتقدّم عدداً كبيراً من الشّخصيات ، ثم تبني عن طريق ذلك صورة للمجتمع . وفي رواية البيكاريسك : قديمها وحديثها ، توجدُ عادةً محاولةٌ لتقديم المعلومات كما يفعل دارسُ الاجتماع ، أو عالِم الأخلاق ، أو الصحفي إذ يقدّم عدة مواقف وموضوعاتٍ متنوعة للسخرية والفكاهة .

على أن رسم الشخصية الفكاهية لا يعتمد على الخير أو الشر بقدر ما يعتمد على الكِفاية أو عدم الكفاية : من شجاعة أو جُبن ، وذكاء أو غباء ، وإدراك سليم أو حماقة . وليس معنى هذا أن بطل القصة الفُكاهيّة لا يمكن أن يكون فاضلاً ، ولكنْ معناه أنه بطل فكاهيٌ لا بسبب الفضيلة وإنما بسبب إدراكه السّليم .» (٢) وخيرُ قصة فكاهية هي تلك التي تترك المتلقّي يستخلص مغزاها بنفسه ؛ ولذلك فإن أهم نقاط الضّعف في الأدب الفكاهي القصصي أنه كثيراً ما لا يراعي هذا المبدأ .

وأجمل عقدة روائية فكاهية معروفة هي عقدة « دون كيشوت » للروائيّ الإسباني « سرفانتس » Cervantes (١٥٤٧-١٦١٦) حيثُ يكمنُ مغزى الرِّواية كلّه في التناقض بين « كيشوت » و « سانكوبانزا » ، ثم في تناقضَيْن ثانويّيْن داخلَ إطار هذا التّناقض : الأول بين سموِّ تفكير « كيشوت » وحماقاتِ مسلكه ، والثاني بين أنانيّة « سانكو » الرِّيفيّة الفجّة وبين ولائه الأعمى لسيِّده . ولا تَقتصر قيمة « دون كيشوت » على احتوائها على شخصيّتَيْن من أشهرِ الشّخصيات في الأدب العالمي ؛ بل لقد أوشك « سرفانتس » أن يُصنِّف الطبيعة البشريّة كلّها في نموذجي هاتين

(١) موير ، إدوين ، نفسه ، ص ٢٦ .   (٢) بونس ، السابق ، ص ٦٥ .

الشخصيتّين .

على أنَّ « سرفانتس » قد سخر من أدب الفروسية وما فيه من تصنُّعٍ وزيْفٍ ، وأنه بمثاليّته يبعدُ كثيراً عن الواقع على حسب ما يعرف الناس ، فيُفْسِد العقول بخلطه بين عالَم الغيب وعالَم الواقع ؛ إذ تكثر فيه المفاجآت العجيبة من حدائقَ مسحورةٍ ، وجِنّيات ، وموائدَ تعدُّها أرواحٌ مجهولة ، وضروبٍ من السِّحر ، وعمالقةٍ وأقزام ، ثم كفاح الفارس ضدَّ الوحوش والعمالقة ، وهو كفاحٌ المنتصر دائماً ، وتأتي بعد ذلك النِّهاية المكرورة دائماً من ظفر البطل بحبيبته ، وتغلُّبه على جميع الصُّعوبات . وتمثلت سخرية « سرفانتس » من أدب الفروسية لعصره في قصته الخالدة « دون كيشوت » . « ولم يفهمْها معاصروه حقَّ الفهم — على حد تعبير د. محمد غنيمي هلال — إذ إنّه قرّبَ فيها من الواقع على نحوٍ لم يكونوا ليُدركوه . فقد قلّد قصص الفروسية تقليداً ساخراً ، ومال بالحوادث من النّاحية المثالية التي تتمثّل فيها المأساةُ في أدبهم إلى ناحيةٍ هزْليّة يصطدم فيها المِثالُ بالواقع الأليم ، وتقدّم كثيراً في التّحليل النّفسي لشخصيته ، فجعل منها نموذجاً بشريًّا ، وكشف عن جوانب معقّدةٍ نفسيّةٍ تجاوَزَ بها مجرد تصوير نموذجٍ عامٍّ .»[1]

ذلك أن « دون كيشوت » في عالَم الأدب هو هذا المخلوق الذي يُسمّيه البيولوجيون أو علماءُ الحياة الشّخصَ الشّاذ أو الذي ينحرف بمقوّماته الشّخصيّة عن مقومات جنسه العامّة ، إنه أوّلُ وأكملُ نموذجٍ لهذا الجنس من النّاس .

يقول « برتون راسكو » : « إن كل قصة تشبه دون كيشوت في عالَم الأدب لا تسفر إلا عن كونها شيئًا سطحيًّا إذا قيستْ إليه ؛ إذ يبلغ من خصبِ مادّته أن كلَّ مَنْ يقرءونه على كثرة عددهم ، واختلاف مشاربهم ، يمكن أن يخرجوا منه بانطباعات ذهنيّةٍ لا تَشابُهَ بينها . هذا على حين يقرؤه الشباب على

---

(١) محمد غنيمي هلال : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث ، ص ٥٧٥ .

أنه قصةُ مغامراتٍ خياليَّة ، أما أصحابُ العقليّات الناضجة فهم إما يجدون فيه ما يثير ضَحِكهم إزاء ألوانِ الضّعف التي يجلوها لهم في الطّبيعة الإنسانيّة من صُنوفِ الخطايا ، وألوان الغشّ والخداع التي يرتكبها البشر ، وما يفيض من سخرية بكل ما في هذا العالم . وإما يجدون فيه كتاباً من الحكمة العميقة البالغة التي تُرَقْرِقُ الدُّموع في مآقيهم أكثرَ مما تُفجِّرُ الضّحك في صدورهم ، وذلك للحنان الغامر اللا نهائي الذي تفيضُ به نفسُ سرفانتس « الذي يتمتّع بإحساس مرهفٍ بالواقع ، وميل طبيعيٍّ إلى الفكاهة والهزْل والاستهزاء .» [١]

ويذهب الدّارسون إلى أن رواية « دون كيشوت » كان لها « أعمق الأثر في الأدب الإنجليزي في القرن الثّامن عشر ؛ بل ربّما كانت أكثرَ الأعمال الأدبية الأجنبية تأثيراً على الإطلاق .» [٢] ولقد ظهر هذا الأثر في محاولة عددٍ كبير من روائيّي هذا القرن الإفادةَ من عنصر السُّخرية فيها ، بهدف توظيف الرّواية للنّقد الاجتماعيّ . فيكتب « هنرى فيلدنج » « جوزيف آندروز » ؛ متتبّعاً فيها الخطَّ الكيشوتي في نواحٍ كثيرة ، ويرسُم « طوبا ياس سموليت » شخصية « سير لانسلوت جريفز » الذي يتّسم بمثاليةٍ بعيدةٍ عن الواقع ، ويحاول إصلاحَ العالم ؛ فتثير محاولاته ضحكَ القارئ ، ويتّخذُ « لورانس ستيرن » مِنْ « دون كيشوت » نقطة انطلاقٍ لرواية « تريسترام شاندي » متّجهاً اتّجاهاً جديداً، يميّز شكل الرّواية الإنجليزية .» [٣]

لقد استخدم الكاتب الساخر الرّواية في جميع الغايات التي يتغيّاها الأدب الفكاهيُّ كالتّعريض ، وتصوير عيوب المجتمع ، ونقد الأوضاع والتّقاليد الشائعة ، ومناهضة الاستبداد والنُّظم السّياسية القائمة ، كما استخدمت القصة

---

(١) راسكو ، برتون : عمالقة الأدب جـ ٢ – ترجمة دريني خشبة ، القاهرة ، الألف كتاب ١٩٦١ ، ص ١٠١ . (٢) أميرة حسن نويرة : دون كيشوت وعنصر السخرية في الرواية الإنجليزية في القرن الثامن عشر ، في : عالم الفكر ، الكويت أكتوبر – ديسمبر ١٩٨٢ ، ص ٢٠٧ .

(٣) أميرة حسن نويرة ، نفسه ، ص ٢٠٨ .

في السخرية من النوع الإنساني نفسه .

وقد وجد الكاتب الساخر مادةً فائضة لتصوير الفضائح الاجتماعية ، وتقاليد المجتمع المبتذلة بدافع الرّغبة في إصلاحها ، وممّن اشتهر بهذا اللون من الأدب القصصيّ الكاتبُ الإنجليزي « تشارلز ديكنز » الذي مزج أحزان الطّبقات الفقيرة » بالسُّخرية والتّهكُّم من الأوضاع الاجتماعية الشائعة ، وقد درج هذا الكاتب على تصوير شخصيات عدة في القصة الواحدة ، كلُّ شخصية منها لها عيوبها التي يبرزها ، كما يفعل الرّسام الكاريكاتيري بصوره الهزليّة ، فتُقابِل في هذا المعرض من الشّخصيات الرجلَ المرائي والنصاب ، والمغفل والمغرور ، والمتحذلق والمتعالم ، والفنّان البائس ، والدّميمة المتصابية ، حتى ليَدخُل في روع القارئ أنّ المجتمع الذي يضم هؤلاء جميعاً أشبهُ شيء بمستشفى المجانين .»

ومن القصص التي تمثل هذا اللون من أدب ديكنز « مارتن شزلويت » Martin Chuzzlewit حيث يرى القارئ عدداً من الشّخصيات التي يتميز أصحابها بخصائص تجعل كلا منهم هدفًا للسُّخرية والتّهكم .

ذلك أن فكاهة « ديكنز » فكاهةٌ دافقة « شاملة غامرة وعميقة الغور — على حد تعبير « راسكو » — فديكنز يربط بين جميع بني الإنسان في قصصه برباطٍ قويٍّ ؛ لكنه رباط حميمٌ كريمٌ من تلك السّخافات والتفاهات التي تقوم عليها الحياة ، وكانت فكاهتُه تحرمه من النّظرة النّسبية إلى الأشياء ، إلا أن ما كان يفتقر إليه من مراعاةِ التّناسب هو أساس فكاهته أيضاً ، والخطوط التي يميز بها ديكنز بين الخير والشّر خطوطٌ حادّة شديدةُ الوضوح ، فالرجل القاسي الشّرير في نظره هو رجلٌ قاسٍ وشرِّير ولا غير ، وليس رجلاً لم يهذّبِ التّهذيب السّويّ ، وشخصياتُه الشّريرة شخصياتٌ شريرة حقيقة ، والشّر شيء عريقٌ فيهم

تشرّبته طبائعهم .»[١]

والكاتب الإنجليزي « جوناثان سويفت » Swift (١٦٦٧–١٧٤٥) يقدم لوناً من الأدب السّاخر في « رحلات جليڤر » (١٧٢٦) ، حيث يبدأ الكتاب « ليّنا فكهاً وما يزال يتدرّج حتى يصل بنا إلى أسفل دركات التّشاؤم » على حد تعبير « بول دوتان » الذي يتساءل عن كتاب « جليڤر » : ما الذي يُبرهن عليه هذا الكتاب ؟ إنه يبرهن على أن « الإنسان كائنٌ أحمقُ ، مغرور ، مشعوذ ، مجنون ، محتال ، مجرم .»[٢]

ذلك أن التّشاؤم في هذا الكتاب هو مصدر السُّخرية والأسلوب التهكميّ الذي يستثير الضّحك المرير ؛ فالسُّخرية تتّجه إلى المجتمع ، وإلى النّوع الإنساني تتناول متناقضاته وسخافاته ، وغرائبه ومفارقاته . وهذه السُّخرية المرة القاسية المتحاملة عند سويفت في القصة – تُوازيها سخريةٌ فلسفيّةٌ أخلاقية عند برتراند رسل وبرنارد دشو ، وتقابلها سخريةٌ متسامحة عطوفٌ رقيقة مهذّبة عند أناتول فرانس ، كما تقابلها – أيضاً – سخريةٌ بائسة حزينة مثل سخرية أبي العلاء المعرّي وشوبنهاور وروشفوكو .

إن موقفَ السّاخرين من المجتمع يشبه من بعض الوجوه موقفَ المتشكّكين في الطبائع والعادات ، وموقفَ « الهواة الذين لا يأخذون شيئاً من الحياة مأخذ الجدّ ويَرَوْن الحياة مسرحاً لِلّعب ، وفرصةً للمشاهدة ، ومنظراً تختلط فيه الفكاهة بالمأساة ، ويلتقي فيه الحزن والسرور ، والمضحك والمبكي وعندهم أن الحياة روايةٌ مسلّية ، ومشهدٌ عجيب على شريطة ألا نَتَدَنّسَ في شئونها ، ولا نغامر في تيّاراتها ، ولا نشترك في تمثيل روايتها ، حتى لا يَخدعنا زخرُفها الفاني ، وسرابُها اللّماع ، وأكاذيبها المقرّرة .»[٣]

---

(١) راسكو ، برتون ، السابق ، ص ٩٥ . (٢) دوتان ، بول : الأدب الإنجليزي . القاهرة ، دار الفكر العربي ، ١٩٤٨ . ص ١٣٢ . (٣) علي أدهم ، السابق ، ص ١٠٨ .

وتأسيساً على هذا الفهم ؛ يمكن النَّظر إلى قصة « سويفت » على أنها مأساةُ عملاق وثَّقه الأقزام بالأغلال ؛ ولكنها أيضاً مَسْلاةُ ساخرٍ عرف كيف يضحك من أغلاله ؛ إذ كان له « عقلٌ بالغ القوة في جسمٍ بالغ الضعف . وهو مِزاجٌ يجعل من صاحبه إمّا واعظاً مملاً أو ماجناً لاذعاً حصيفاً . وقد جمع سويفت بين الشَّخصيتَيْن في آنٍ ؛ تجلّى تفوُّق عقله حين بلغ الثّالثة من العمر، وتجلّى وهَن جسمه في نفس السّن تقريباً . قال أحد كتّاب سيرته : « لم يتطامن لأحد ما تهيّأ لسويفت من عِظَم حظّه من العقل ، وقلة حظه من المرونة والكياسة .» كان ذهنه فذاً في الأذهان لا يتلطف في تمزيقه ذلك الطلاء الزائف الذي يُخفي قبح الحياة . وكان ساخراً قاسياً ينزل برُواء الخيال إلى سخف الواقع . ويتبدّى عقلهُ السّاخر في جميع تصرفاته .» (١)

وأما القصة القصيرة فمن نماذجها التي وظفت للسُّخرية ما كتبه « ويلز » [١٨٦٦-١٩٤٦] من بين قصصه التي ينحو فيها نحواً علميا لغرض توضيح نظرية أو نقدِ خطأ شائع . ففي قصة : The truth about Pyecraft يعرض لنا رجلاً متناهياً في البدانة حتى أصبح قعيداً ، مقيَّد الخطى ؛ فاستولى عليه لهذا السَّبب اليأسُ والقنوط ، حتى اكتشف عند صديق له « وصفةً » شرقية قديمة تُخلِّصه من وزنه الثقيل ؛ فلما سرى الدَّواء في جسمه أحسَّ بخفَّة في الوزن ازدادت على مرِّ الأيام حتى وجد نفسه سابحاً في الهواء ، وأصبح يعيش كما تعيش الخفافيش ملتصقاً بسقف الحجرة ؛ ذلك أنه تمنّى أن يزول ثقل وزنه دون أن يُفكّر في ضخامة جسمه حتى زاد الحجم عن الوزن فخفَّ « ثقلُه النوعيّ » عن الهواء فحلّق فيه كما يحلّق البالون . فمصدرُ الفكاهة في هذه القصة أن الكاتب يسخرُ من جهل الرَّجل العادي بالمبادئ الأوَّلية للعلوم الطبيعية .»

---

(١) هنري توماس ، دانالي توماس : أعلام الفن القصصي ، ترجمة عثمان نويه ، كتاب الهلال ١٩٧٨ ص ٧٥ .

مما تقدم يتضح لنا أن الفكاهة قد وظّفت أشكال الفن القصصيّ لتحقيق أهدافها ، وهي الأشكال التي تشمل : الرّواية Novel ؛ والرّواية الصغيرة Novelette و القصة أو الحكاية Story ، والحكاية القصيرة أو النّادرة التي تقابل Short Story . وتذهب « أديث هوارتون » في التّمييز بين القصة القصيرة والرواية إلى أن « الموقف هو الموضوع الغالب على القصة القصيرة ، وأن رسم الشخصية هو الموضوع الغالب على الرّواية .» ويضيف العقاد إلى « الموقف » موضوعاً آخر يصلح للقصة القصيرة أو الحكاية ، وهو « الإيحاء ولفتُ النّظر ، أو هو ما يقابل – حَرْفيًّا – كلمة « الاقتراح » suggestion .» (١)

ذلك أن القصة القصيرة ، أو الحكاية ، لا تتّسع لرسم شخصيةٍ كاملةٍ ، أو عِدّة شخصيات كاملة من جميع جوانبها ، ولا تتّسع كذلك للحوادث الكثيرة، ولا للحادثة الواحدة التي لا تتمّ إلا مع التّشعُّب والاستيفاء والإحاطة بأحوال جُمْلةٍ من النّاس في مختلف المواقف والأحوال ؛ ولكنها قد تعطينا لوناً من ألوان الشّخصية كما تتمثّل في موقف من المواقف ، فنفهمها بالإيحاء والاستنتاج . وقد تعرض لنا موضعاً نفسيا أو موضعاً اجتماعيا ، ينفرد بنظرة عابرة ويؤخَذ على حِدَة ، فيدلُّ .. دِلالةَ الموقف والإيحاء .» (٢)

من هنا كانت القصة القصيرة لوناً من الكتابة مناسباً كلَّ المناسبة للأدب الفكاهيّ ، الذي تصطبغ فيه الفكاهة بصبغةِ الخبر تارة ، وصبغة النّادرة تارة أخرى ، ويعتمد على نظرة الكاتب للحياة ، والزّاوية التي ينظر منها إلى كلّ موقف يصوّره .

ومن مادّة الفكاهة الخالدة التي تصلح لمواقف القصص القصيرة حياة الرِّيف وعادات أهله ، وحرب النّكات بين الأجناس والأقوام . وكلّها مادةٌ لا تنفد في

---

(١) عباس محمود العقاد : ألوان من القصة القصيرة في الأدب الأمريكي . القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٨٣ ، ص ١٢ . (٢) نفسه ، ص ١٢ .

مصنّفات أمراء الفكاهة المعروفين . ويُظهرنا الأدب الأمريكي على كُتّاب وظّفوا التّندُّرَ بطرائف الأمم وغرائبِ الأطوار والتّقاليد لأغراض القصة القصيرة ، حيث لا ينضبُ معين الفكاهة أو الملاحظة السّريعة التي تتمثّل في المواقف الخفيفة « وتدور عليها القصة القصيرة في باب النّقد الاجتماعي وما إليه . ثم تأتي الصحافة المحلّية فتعتمد على النّادرة التي تبدأ وتنتهي في نشرة ، وتضمن المدَدَ من هذه النّوادر إذا فاتها الخبرُ الواقع المتجدِّد في جميع النّشرات ، وتأتي بعد ذلك شرائط الصُّور المتحرِّكة ومسارح الأقاليم الجوّالة فتضع المواقف في موضعها المحسوس من التّصوير والتّمثيل ، وتستطيع أن تخلق من القصة القصيرة مناظرَ تشغل النّظر ساعة أو ساعاتٍ ، حيث ينتهي القارئ من مطالعة القصّة القصيرة في دقائق معدودات .»[1]

هذه كلُّها مادةٌ للقصة القصيرة تتوافر للأدب الفكاهي . ويلاحظ العقاد أن هذه القصة — في الأدب الأمريكي — قد تخصّصت بالموقف والإيحاء ، وأن « الفن كلّه يتّجه إلى تمثيل الحالات وعَرْض الصُّور ، وينفر قليلاً من تعمُّد التّسلية بمجرد سرد الحوادث ، وتعليق الأنْفاس بالمفاجآت ومثيرات الشُّعور ، فربما أَنِفَ الكاتب في العصر الحديث أن يقال عنه إنه يكتب للتّسلية والتّشويق، ويختلق العظائم والقوارع لتنبيه القارئ والاستيلاء على شعوره وخياله ، فحسبه أن يُدير نَظر القارئ إلى موقف نفسانيٍّ أو موقف اجتماعيٍّ ؛ ليكون قد أبلغ وأدّى ما عليه . وحسبه أن يوحي إلى القارئ بما يتخيله ويرتب عليه أفكاره ، مُشْتغلا بالتّخيُّل والتّفكير ، ليكون كاتبه وأديبه وشريكه أو مشركه معه في المشاهدة والملاحظة ، وبهذا تتّفق قصة الموقف ورسالةُ الفن العصريِّ من الوجهة العامة ، فيصبح تصوير الموقف غرضاً شاملاً يغني عن اعتساف الحوادث والبحث عن « غير المعتاد » للتّنبيه والاستيلاء على الشُّعور .»[2]

---

(١) عباس محمود العقاد ، نفسه ، ص ١٥ . (٢) نفسه ، ص ١٦ .

وكان « مارك توين » [١٨٣٥–١٩١٠] أحد الأعلام الذين قاموا بأداء هذه الرّسالة ؛ فأصبحوا في مدى حياتهم من الكتّاب القوميين والكتّاب العالميّين في وقت واحد . وقد استقل « مارك توين » بأسلوبه ومنهجه في التعبير ، وساعده على مَزْج الأسلوب الدّارج بالأسلوب الفصيح أنه يكتب للصّحافة ويتخلّل كتابته بالدّعابة .

وإذا استعرنا لفلسفة « مارك توين » وصفاً من مصطلحات الرياضة البدنية جاز أن نقول مع العقاد : « إنه فيلسوفٌ من وَزْن الرّيشة » لأنه يتناول فلسفة الأخلاق ، ويعالج مختلف الآراء ، بالخِفّة والسُّرعة . ولا يُثقل على قرائه بالتّعمق والاستقصاء . ومجملُ فلسفته أنه يَسخَر من الحذلقة حيث كانت ، ويَهزأ بالنّفاق في كل صُوَره . وهو مع فكاهته وخِفّته يؤمن بالقداسة والجِدّ ، ويعطيهما كلّ حقهما من الرّعاية ، كما يُرى من كتابه في سيرة « جان دارك » وكتابه عن الفساد الاقتصادي باسم « الرجل الذي أفسد هدلبرج » . فليست فكاهتُه هَزْلاً « بغير روح » كما يقولون ، ولكنها أسلوبٌ من أساليبه في التّعبير عن نقائض الحياة .[1]

قال « كبلنج » عنه ما فحواه : « إنه احتجاجٌ على سخافة العصر ونفاقه .» وقال عنه « هويل » Howell إنه « لنكولن الأدب » وهو يعني بذلك أنه مِثالُ « العظيم البسيط » في الثّقافة الأمريكية .

وفي أدبنا العربي الحديث يصدُق هذا التّعبير « العظمة في البساطة » على المازنيّ الذي تميّز بين أقرانه من الظرفاء بتوظيف السُّخرية للتعبير عن فلسفته في الحياة ؛ فكان يَروي الحكاية السّاخرة في بساطة ، ويتخيّر في الكتابة أيسر التّعبيرات ، وكان يُعجَب أكثر ما يُعجَب بكتّاب الغرب السّاخرين ، من أمثال « مارك توين » الأمريكي و « تورجنيف » و « هاتزيباشف » الروسيّيْن ، وكأنما

(١) عباس محمود العقاد ، نفسه ، ص ١٠٧ .

التقت « الرّوح الفكِهة المصرية عنده بالرّوح الفكِهة الغربية وما تطويه من سخرية وتهكُّم على طبائع البشر ومفارقات الحياة .»[(١)]

وبذلك اكتملت له في أدبنا الحديث « شخصيةً أدبية ساخرة بكل ما في الحياة من أشخاص وأشياءَ وآمالٍ وآلام . ونحن نجد هذه الشّخصية ماثلة في مقالاته الأولى التي نشرها في « قبض الريح » وهي قِطَعٌ من الأدب الرّائع . ومن طريق ما جاء فيها هذا النّقد السّاخر للنّساء وقصّهنّ لشعورهن تشبّهاً بالرّجال ، وتشبُّهِ الرجال بهنّ في هندمة الملابس وأناقة الأزياء ، يقول :

« النّاسُ في هذه الأيام آنَقُ أزياءً وأنظف ثياباً ، وأبهجُ بِزّةً منهم في أي عهد مضى ، ولستُ أذكر أني قبل خمسةٍ وعشرين عاماً كنت أرى (أفنديًا) يلبس طربوشاً مبطّناً بالخوص والحرير ، أو يرتدي غير السترة الإستامبولية القديمة ذات الزّرارين اللذَيْن يجمعان طرفي بنيقتها على الرّقبة ، والتي يبدو فيها المرء كأنه مربوط من عنقه ، ولم يكن الشّيوخ يُعنَون على الأعمّ بإحكام التّفصيل ودقة انسجام القفطان أو الجبة على أبدانهم ، أو يتحرّون أن يكون لون الحزام مجاوباً لصبغة القفطان ، أو بأن تكون لَفّةُ (الشّال) على طربوش العمامة بارعة الشكل تخفي من الطربوش بِقَدَرٍ ، وتبدي منه بقدر . أما النّساء فكان زِيُّهنّ إذا برزْنَ إلى الشوارع يصدّ العين عن النظر ، ولم يكن الواحد يدري أ هي آدمية تلك الملفوفة في ملاءتها ، أو حشوها امرأة تُبعثِرها الرّيح . فالآن صارت العين تَتْعَبُ من النظر إلى مجالي الذّوق حتى في الطرقات ، ودع عنك المجتمعاتِ والسهرات . وصحيح أن الرّجال والنّساء تقاربوا . حسنٌ ليس في الإمكان أبدع مما كان . لا أدري ممن سمعتُ أو أين قرأتُ أن الله سبحانه وتعالى وكل إلى مَلَك معيّن من ملائكته أن يسبّح بحمده - جل وعلا - على أن أنعم على الرّجال باللحى وعلى النساء بالشَّعر الطويل . والله وحده أعلم بِصحّة ذلك .

---

(١) شوقي ضيف : الفكاهة في مصر . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٥ . ص ٩٨ .

ولكني أحسب المَلَك الموكول إليه هذا الواجب – إن صحَّ الخبر – قد جدَّت على صوته نبرةُ تهكم لاذعٍ علينا نحن بني آدم الفانين . ومع ذلك لماذا ؟ أ من أجل النساء يقصُصْن شعورهن ويتشبَّهن بالرجال في بعض أرديتهم ، وأن الرِّجال يحلقْنَ – معذرةً فسيختلط الأمر بكُرهي وكُرهكم – يحلقون شواربهم ولحاهم ، ويتَّخذون من الثياب ما لا يخلِّص الهواء بينه وبين الجسم ، أ من أجل ذلك يكون الأمر مدعاة لنبرةٍ سُخْرٍ ترتفع مع تسبيحة الشُّكر . نسيتُ الحرب العظمى وما أفقدتِ الرجال من خسارة فادحة في مادة الرُّجولة لا تعوَّض في الأجيال ، وكيف احتاج الأمر أن يَحُلَّ النِّساء محلَّ الرِّجال وأن يملأْن فراغهم في شتَّى الأعمال، وكيف أنمى ذلك صفاتِ الذكورة فيهن . ثم انتقلت عدوى ذلك من الغرب إلى الشَّرق كالعادة .»

وينشر المازني بعد ذلك مجموعة من مقالاته الأدبية البديعة باسم « صندوق الدنيا » وهي مقالات ساخرة في أكثرها . تنتشر فيها فكاهتُه أو دعابته المستملحة [١] ، وقد جاء في تقديمها :

« كنتُ أجلس إلى الصندوق في أيام طفولتي وأنظر إلى ما فيه ، فصرتُ أحمله على ظهري وأجوب به الدنيا ، أجمع مناظرها وصورَ العيش فيها ، عسى أن يستوقفني نفر من أطفال الدنيا الكبار فأحط (الدَّكَّة) وأضع الصندوق على قوائمه ، وأدعوهم أن ينظروا ويعجبوا ويتَسلَّوا ساعة بملاليم قليلة ، يجودون بها على هذا الأشعث الأغبر .»

وفي صفحة من هذا الصندوق نراه يسير على ظهر حمارٍ فوق قنطرة على ماء ، يقول : « فلما توسَّطها الجحش بدا له أن يقف ، وراقه منظرُ الماء ، فأجال فيه عينيه برهةً ، ثم خطا إلى حافة الجسر ، ولم يكن له حاجزٌ ، ومدَّ عنقه إلى الماء ، فظننتُ أنه قصير ، وأنه يفعل ذلك ليكون أقدرَ على رؤية خياله في الماء

(١) شوقي ضيف ، نفسه ، ص ٢٠٠ .

واجتلاء طلعته البهيّة في صقاله ، ولكنهم قالوا لي إنه كان يريد أن يشرب ، فنزلتُ عنه ، وقلتُ له : يا عزيزي إن دواعي أسفي أني مُضْطرٌ أن أتركك تنزل إلى الماء وحدك ؛ فإن ثيابي يفسدها الماء ، وهي غالية إذا كانت حياتي رخيصة . ولكن بعد أن فكّر قليلاً غير رأيه ، إما لأن الصّورة التي طالعتْه في صفحة الماء كانت مضطربَةً مشوَّهةً ، وعجز الماءُ عن أداء ما فيها من جمالٍ وروعة ، أو لاعتباراتٍ حماريّة أخرى لم يكاشفني بها .»

وبهذه الفكاهة وما تحمل أحياناً من تهكم وسخرية كان يكتب حتى عن نفسه وزوجه وأهله ، ومن حديثه الفكِهِ عن نفسه في مجموعته القصصية « في الطريق » قوله :

« لستُ أخشى اللصوص ، فما معي ولا في بيتي ما أخشى عليه الضّياع ، وأتّقي أن أمنّى فيه بالخسارة ، ولو أن لصا كريماً فيه مروءة دخل بيتي — أو حيثُ أقيم فيما هو بيتي — وحملَ ما فيه من متاع لحملته شكري ، ولبعثت بنُسخة منه إلى الصحف فإن من اللؤم أن يقابَلَ الإحسانُ بأقلَّ من الشُّكر . وإن في قولي متاعاً لتجوُّزاً في التعبير ، وإغراقاً في حسن الظن بالقراء ، فما أرى لي متاعاً في شيء مما حولي . وسببٌ آخرُ يجرِّئني على لقاء اللصوص ويجعلني لا أتهيَّبهم ، وذلك أني كما تعلم — أو كما لا تعلم — ضامرٌ ضاوٍ ظاهرُ الضّآلة بادي الضعف . وأوجزُ تعريفٍ بنفسي يحضرني الآن هو أني امرؤٌ فارغ الثياب .»

وبهذا الأسلوب الفكه السّاخر كان المازني يكتب بعض مقالاته وقصصه مستغلا للطبائع ، ومصوِّراً للمآزق والمواقف ، ومتخذاً من افتراق العقليات والأمزجة مادة خصبة لما يريد من ألوان الفكاهة وصورها ، التي تعبر تعبيراً دقيقاً عن ظرفه وخِفّة روحه ، مستخدماً لذلك أقرب لفظ وأسهلَ أسلوب .»[1]

---

(١) شوقي ضيف ، نفسه ، ص ٢٠٦ .

وإذا كان « جورج ديهامل » يردُّ إلى الشعر والسُّخرية سِرَّ نبوغ الكتَّاب ، مؤكِّداً أنَّه إذا خلا الرَّجل منهما فقد خلا من كل شيء – فإن الأدب العربيّ الحديث قد حظي بكاتب فذٍّ يجمع بينهما هو إبراهيم عبد القادر المازني ، مبدعُ النَّموذج البشري « إبراهيم الكاتب » ؛ يقول عنه الدكتور مندور : [1]

« اجتماعُ السُّخرية إلى الشِّعر سِرٌّ من أسرار الحياة ، يكاد إبراهيم الكاتب يفضُّ لنا غِلافه ، ونحن بَعْدُ لا نستطيع أن نتتبَّع تاريخ تلك الظَّاهرة في حياة رجلنا ؛ لأنَّنا لا نعرف قصته ، وإنما نعرف منها مرحلةً قصيرة تُذكِّرنا بالدَّراما الكلاسيكية حيث ترتفع السِّتارة عن شخصياتٍ تكونت من قبل ، وإذا بنا أمام أزْمَة من أزمات الحياة ، وإذا بالشَّخصيات تتحرَّك في أزمتها وَفْقاً لطبائعها ، ونحن بعد لا نعرف ماضي تلك الطبائع ولا سرَّ نشأتها ؛ وإنما ندرك خصائصها من احتكاكها بالناس والأشياء وسط أزمتها العارضة . وإذاً فقد كانت لإبراهيم الكاتب دراما صيغتْ قصَّةً .»

لقد أكسب المازنيُّ الشَّكلَ القصصيَّ في أدبنا الحديث تلك الرُّوحَ الآسرة – روحَ الفكاهة ، التي جعلت فنَّ القصة القصيرة – خاصَّة – مزيجاً من الوَصْف والعَرْض ، وجَعَلتها تتميَّز بأن موضوعها وهدفها وبطلها واضحٌ لا يختفي في وسط ضجيج الحوادث والأشخاص كما في القصَّة الطَّويلة .

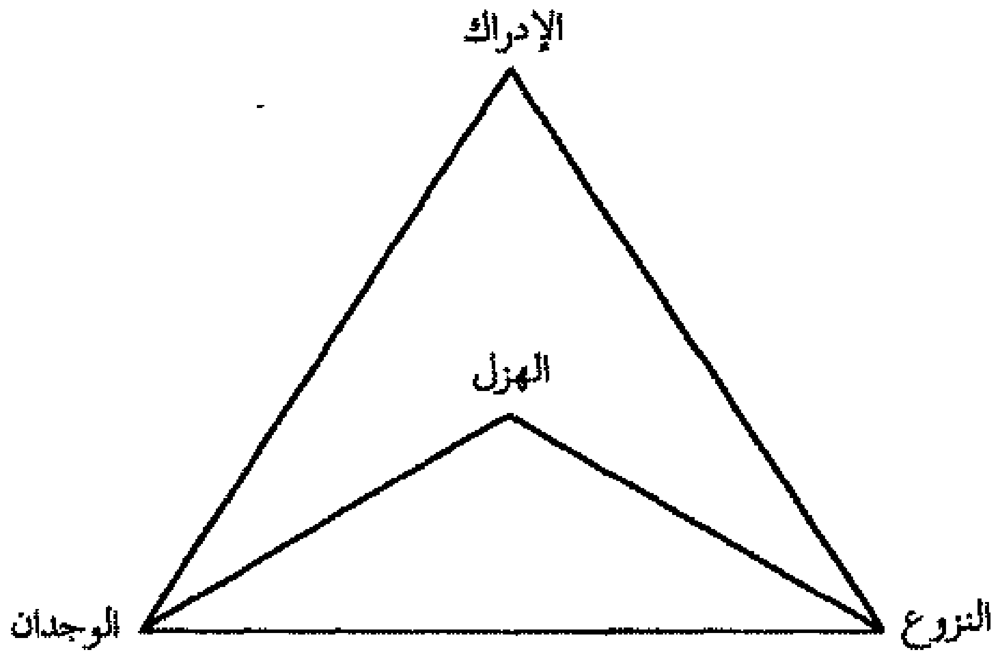
ومما تقدم يتضح أن الكُتَّاب السَّاخرين في الآداب العالمية ، قد استطاعوا توظيف القصَّة القصيرة بشكل فني لأداء وظائف الفكاهة ؛ ففيها يعرِضون لموقفٍ أو تقليد أو مرضٍ اجتماعي في وضوح ، يُيَسِّر على القارئ اكتشافَ المفارقة التي تكمن عادةً في السطور الأخيرة من القصة القصيرة .

---

(١) محمد مندور : نماذج بشرية . القاهرة ، دار المعرفة ، ص ١٨٨ .

الفصل الخامس
في المسرحية

يصنّف علماء النّفس الهزل إلى ثلاثة أنواع هي : الفكاهة ، والنكتة والكوميديا ، ويرون أن هذه الأنواع الثّلاثة تقابل في حياتنا النفسية : الوجدان، والنّزوع ، والإدراك ، على التّعاقب . كما يذهب « أيزنك » إلى أن هذه الجوانب الثّلاثة في ظاهرة الضّحك تتمثل في مثلّث متساوي الضّلعين على النحو التّالي[1] :



(١) زكريا إبراهيم ، السابق ، ص ٢١٧ ،
Eysench, H. J.: Les dimensions de la personalité. Paris, 1950. p. 253 .

ومن هذا الشكل يتبيّن لنا أن « الكوميديا » هي أقرب ضروب الهزل جميعاً إلى « قطب الإدراك أو العرفان أو المنطق » وهي بالتّالي « فنٌ عقليٌ » يقوم كغيره من الفنون على النّشاط الإبداعيّ . وإذا صحّ ما قاله « دولاكروا » من أن الفنّ صناعة وخَلْقٌ أكثر مما هو وِجدان وعاطفة — فإنّ المسرحية الكوميدية هي الأخرى قُدرة عقليّة على تنظيم الأحلام وبعثِها في جسم حيٍّ ، وهو ما نُسميه الأثر الفنّيّ . ولكنّ الأثر الفنيّ في حالة « الكوميديا » أو « الملهاة » ليس تصويراً للقيم العُليا والمُثل الأخلاقية السّامية ؛ وإنما هو تصويرٌ لمثالب النّاس وعيوبهم ونقائصهم ومظاهر ضعفهم في إطار فنّيٍّ ينطوي على « انْسجام معكوس » harmonie inversée [(١)] .

ويؤخذ ممّا بقي من حديث « أرسطو » في « الملهاة » أنها « محاكاةٌ للأراذل من النّاس » وفي مخطوطة يونانية — اكتُشِفت حديثاً — موضوعُها الحديث عن الشّعر ، ترجع إلى عهد المشّائين ، وتسير على نهج كتاب « الشّعر » لأرسطو — تُعرِّف الملهاة بالتّعريف الأرسطيّ [(٢)] ، ثم تُضيف عليه تكملةً تماثل خاتمة تعريف أرسطو للمأساة ، فتقول : « والملهاةُ محاكاةُ فعل هزليٍّ ناقص يحصُل به تطهيرُ المرء بالسُّرور والضّحك من أمثال هذه الانفعالات .» فخيرٌ للمتلقّي — إذاً — أن يتطهَّر مِن انفعالات الضّحك ، دون ضرورة ، بمشاهدة الملهاة على المسرح .

وفي هذا ما يتّفق ورأي أفلاطون وأرسطو معاً في الضّحك ، إذ يريان أنه

---

(١) زكريا إبراهيم ، المرجع السابق ، ص ٢١٨ .

Lalo: Esthétique du rire. Paris, Flammarion, 1944. p. 245.

(٢) وتسمى الرّسالة الكولينية Tractatus Coislinianus نسبة إلى مجموعة De Coislin في المكتبة الأهلية بباريس ، وقد طبع هذه المخطوطة J. H. Craner في مجموعته المسماة Anecdota Graeca ١٩٣٨ ، وتاريخ المخطوطة نفسها يرجع إلى القرن العاشر الميلادي ، ولكن تأليفها يرجع إلى حوالي القرن الأول ق . م ، من عهد المشّائين من تلاميذ أرسطو . وحيث لا يتيسر لنا الاطلاع على هذه المخطوطة ، فإننا نعتمد فيما نورده على ما أشار إليه الدكتور محمد غنيمي هلال .

تطهُّر من الانفعالات الخطيرة . فيذهب أفلاطون إلى أن المحاكاة في « الملهاة » خطيرة الأثر ، ويودُّ ألا يشهد الملاهي المسرحية سوى الأرقّاء والمأجورين من الغرباء . ويقرر أرسطو في كتابه « السياسة » أنه لا ينبغي للمشرّع أن يسمح للشبان بشهود الملهاة قبل أن يصلوا إلى سنّ يجلسون فيها مع الكبار على الموائد العامة .

فالملهاة — إذاً — تقوم بنوع من التطهير يجعلنا أدعى إلى الهدوء والاستسلام. يذكر أرسطو في موضع من الخطابة : أننا نكون هادئين في الحالات المضادّة للغضب ، مثلاً في حالة اللعب والضّحك . وفي هذا نوع من التّطهير هو مداواة الشيء بضده allopathie . ويذهب أرسطو إلى أن الملهاة أعظم شأناً من الهجاء الشخصيّ ، وإن تكن ناشئة في الأصل عنه ؛ ولذلك يذهب إلى أن « هوميروس » كان أسبق من « قراطيس » في رسم معالم الهجاء الدّرامية العامة ؛ إذ كانت قصيدته في هجاء « مرغيتس » أساسَ « الملهاة » ، كما كانت « الإلياذةُ » و « الأوديسيا » أساسَ « المأساة ».[1]

يقول أرسطو : « وينفرد هوميروس بموقف فذّ بين الشُّعراء جميعاً ، فكما أنه في القصيد الجادّ شاعرُ الشُّعراء لا للإجادة الشّعرية فحسب ، ولكن للرّوح الرّوائية في محاكاته ، كذلك كان هو أول من رسم مُجمَلاً لفكرة الملهاة حين انصرف عن الهجاء المقذِع إلى تصوير المضحك ، و وهب للسُّخرية سمةً روَائية . ولقصيدته Margites شبَهٌ بالكوميديا ، كما أن لقصيدته الإلياذة والأوديسيا شَبَهاً بالتراجيديا . وطالما برزت التراجيديا والكوميديا إلى الوجود تعلّق الشُّعراء المحدَثون بالواحدة أو الأخرى كلٌّ حسَب طاقة عبقريته ؛ فأصبح المفكِهون كوميديين هزليين لا هجّائين .»[2] وربما كانت هذه الفكرة لأرسطو في نشأة المأساة والملهاة — الكوميديا — وراء ترجمة « ابن رشد » للتراجيديا

(١) محمد غنيمي هلال ، السابق ، ص ٩٨ .

(٢) مقدمة كتاب الشعر لأرسطو ، ترجمة إحسان عباس ، ص ١٤ .

بقصيدة المديح ؛ لأنها جادّة وتتناول عظائم الأمور ، وللكوميديا بقصيدة الهجاء؛ لأنها تصوِّر الأشياء في صُوَرٍ قبيحة .» [١]

وفي موضع آخر يقول أرسطو : « إذاً فالمأساة والملهاة كلتاهما قد نشأتا بطريقة جافية مُرْتجلة . فنشأت الأولى من التّرانيم الإلهيّة ، ونشأت الأخرى – الملهاة – من أغاني الطّبيعة ، تلك الأغاني التي لا تزال دارجة إلى اليوم في كثير من المدن ، ثم تمشّت كلٌّ واحدة منهما نحو الكمال تدريجيا بما أصابها من تحسينات متتالية لا يخفى أثرُها .» فالملهاة – في رأي أرسطو – « محاكاة للشّخصيات الرّديئة – لا باعتبار أنها تحوي كلَّ نوع من الرّذيلة ؛ ولكن باعتبار نوع واحد هو المضحك . والمُضحِكُ نوع من القبح أو « مخالفة الخِلقة السّوية .» [٢] وقد يُعرّف المضحك بأنه خطأ أو نقص من نوع ما ، لا يثير ألمًا أو أذًى في الآخرين . فالقِناع التّنكريُّ الذي يستثير الضّحك مثلاً هو شيء بشعٌ مشوّه ، ولكنّه لا يثير ألمًا .»

ويقرر أرسطو أن « الملهاة » لم تحظ بالاهتمام الذي حظيت به « المأساة » في مراحلها الأولى « فلم تحظَ برعاية الحاكم ، ولا قام بالإنفاق عليها هيئاتٌ عامة إلا منذ أمد قريب ، فقد كانت في البدء عَرْضاً يقوم به بعض الأفراد من تلقاء أنفسهم ، ثم اتّخذت لها شكلاً معيّناً ، واكتسبت لنفسها حظا من النظام .» [٣]

ذلك أن الكوميديا بدأت ، كما بدأت التراجيديا في أعياد ديونيزوس ، واسمُها مشتقٌ من كلمة كوموس Komos وهي الأغنية المرحة التي كانت تردّدها جماعة المطربين ، واستهوت المعالجة الكوميديّة للأسطورة كثيراً من العامة منذ وقت مبكّر ؛ ولكنها ما لبثت أن انسلخت سريعا منذ عصر « أرستوفان » [ولد عام ٤٤٤ ق.م] ؛ عن الدّين ؛ وتميزت عن « المأساة » في

(١) محمد زغلول سلام : المسرح والمجتمع في مائة عام . الإسكندرية ، منشأة المعارف ، ١٩٨٨ . ص ١٤ . (٢) نفسه ، ص ١٥ . (٣) كتاب الشعر لأرسطو ، ص ٣٢ .

اتجاهها نحو الواقع ؛ وَاستِقاء موضوعاتها منه ؛ بل وتحوّلت بفضل « أرستوفان » إلى نوع من الهجاء السّياسيّ والاجتماعيّ ، وربما نستطيع اليوم تفسير حديث أرسطو عن الملهاة كفنٍّ متميّزٍ عن « المأساة » من حيث ارتباطُ الأولى بالواقع واتصالُها به منذ أقدم العصور ، واتجاهُ الأخرى إلى الأسطورة على النّحو الذي أدّى بالمحدّثين إلى ألا يقنَعوا بترجمة لفظة « الميتوس » بالأسطورة ؛ لما يلاحظونه من أن المسرحية عبر القرون قد تنوّعت مصادرها التي تستقي منها موضوعاتها . ومن هنا يترجم البعضُ لفظة « ميتوس » بالقصة كلفظٍ عامٍّ ، أو بالحدث . ويذهب الدكتور مندور إلى أن « نستبدل بهذه اللفظة اليونانية لفظة « التّجربة البشرية » التي تعدّدت مصادرها ، على نحو ما هو واضح من التّراث الدراميّ العالميّ ؛ بل وأصبح الواقع الإنسانيّ والاجتماعي في العصر الحاضر أهمّ مصادرها وأكثرَها أهمية في فن الدّراما فضلاً عن فن الكوميديا الذي اتّصل بهذا الواقع منذ أقدم العصور .»[1]

ذلك أن المسرحية – وظيفيا – تقوم بالتّطهير للنّفس البشرية ، كما ذهب إلى ذلك أرسطو ، بإثارة عاطفتَي الفزع والشّفقة على مصير بطل المأساة ، وبالتطهير الكوميديّ في الملهاة ؛ لتتجاوز الهجاء الذي صدرت عنه في بواكيرها ، على نحو ما فعل أرستوفانيس في هجومه على « كليون » الزعيم الشّعبيّ الذي سماه مهرّجاً . وكذلك في هجومه على سقراط في كوميديا « السحب » هجوماً ظالماً . ذلك الهجوم « الذي مهد الرأيَ العامّ للحكم على هذا الفيلسوف بالإعدام . ومثل هجومه على « يوربيدس » في مسرحية « الضفادع » ومحاولة النيل منه ، وتفضل « أيسكيلوس » و « سوفوكليس » عليه واتّهامه بأنه تلميذ سوفسطائي ، ومن دعاة الشّك في التّقاليد والمعتقدات.»[2]

---

(١) محمد مندور : الأدب وفنونه . القاهرة ، دار نهضة مصر ، ١٩٧٤ . ص ٨٢ .

(٢) محمد مندور ، السابق ، ص ٣٦ .

ذلك أن الملهاة عن أرستوفان كانت أقربَ إلى الهجاء ، ولكنّ « كراتينوس » ، وهو معاصر لأرستوفان ، أعطى الكوميديا طابعاً سياسيا ملحوظاً. وإذْ أبيح لشعراء الملهاة قدرٌ كبير من الحرية فقد حفلت مسرحياتهم بالغمزات والإشارات والرّموز المستهجَنة والسُّخرية اللاذعة ؛ ولكنهم كانوا في نفس الوقت يختارون لغتهم بعناية . وشجّع التّصرف في أوزان الشّعر ظهورَ المسرحية الخيالية الخفيفة ، ولم تكن هذه الحريةُ مباحةً لشعراء المأساة . وعلى ذلك فالكوميديا القديمة ، وقد نَبعت من تدفُّق روح السخرية ، أصبحت بمثابة « صِمام الأمن بالنِّسَبة للأشراف من أهالي أثينا ، وما لبثت أن أصبحت سوطاً للرّذيلة والحماقة .»[1]

وإذا كانت التّراجيديا عند الإغريق لا تتناول غير الموضوعات التّاريخية أو الأسطورية — فإنّ الكوميديا كانت تستقي موضوعاتها من حياة الأثينيين المعاصرة للشّاعر لنَقْدها وتوجيهها .

ويُفضّل أرسطو السُّخرية التي يرمي قائلها من ورائها لمعنى عامٍّ على الدُّعابة ، لأن الأولى أليق بالرّجل السّريّ . كما أن السُّخرية ترمي إلى تسلية القائل وتشفّيه ، أما الدُّعابة فترمي إلى تسلية الآخرين .

ويذكر أرسطو أن الملهاة كالمأساة موضوعها الأمور الكلّية ، لا الأمور المتعلّقة بشخص من ناحية ما حدَث له فعلاً . « وهذا واضح — لأوّل وهلة — بالنّسبة للملهاة ؛ لأن الشعراء — بعد أن يؤلفوا الحكاية من أفعالٍ محتملة التّصديق — يُطلِقون على شخصيّاتهم أسماءً كيفما اتّفق ، وذلك بعكس الإيامبيِّين (شعراء الأهاجي الشّخصية) الذين يؤلّفون عن أفراد . أما في المأساة فإن الشُّعراء يتعلّقون بأسماءِ مَنْ عاشوا ، والسّبب أنهم بذلك « يحملون على الاعتقاد بالممكن ، فإذا كان الأمر الذي لم يقع لا نعتقد أنه ممكن لأول وهلة — فإن ما وقع فعلاً

---

(١) ديوكس ، أشلي : الدراما ، ترجمة محمد خيري . القاهرة ، عالم الكتب ، ١٩٦١ . ص ٢١ .

من البين أنه ممكن لأنه لو كان مستحيلاً لما وقع .»

فالمأساة اليونانية تبدأ غالباً بشخص معروف ، أو ديبوس مثلاً ؛ على حين تبدأ الملهاة اليونانية بعامة بمعنى محدود ، ونموذج إنساني ، يوضع له اسمٌ ما .

وتنطلق الكلاسيكية من ذلك ؛ فتذهب إلى فصل التراجيديا عن الكوميديا فصلاً تاما كما كان عند اليونان القدماء .

ذلك أن الفن المسرحيّ قد انقسم عند اليونان القدماء ثم عند الرومان إلى نوعين ، هما : التراجيديا أي المأساة ، والكوميديا أي الملهاة . وكان النّوعان منفصلين أحدهما عن الآخر ، فلا تتخلّل المأساة مناظرُ فكاهية ولا تتخلل الكوميديا مناظرُ مأسويّة . وجارى الكلاسيكيّون الرومان واليونان القدماء في هذا التّقسيم ؛ بل اتخذوه مبدأ أصيلاً لا يصحُّ التّهاون فيه . فهم « لا يقبلون من أيِّ شاعر أن يمزج بين النّوعين في المسرحية الواحدة ، ويَرون أن مثل هذا المزج يؤدّي إلى إضعاف الأثر النّوعيّ الذي يريد المؤلّف أن يُحدثه في جمهوره بمسرحيته . فتراجيديات « راسين » و « كورني » لا تتخلّلها مشاهدُ فكاهية أبداً ، وليست فيها شخصيةٌ مضحِكة مثل شخصية « فولستاف » أو المهرّج عند شكسبير .»[1]

وأمّا الكوميديا عند « موليير » فلا تتخلّلها أيضاً « مشاهدُ محزنة ؛ ولكننا نلاحظ أنه يبتدئ بعض مسرحياته الكوميدية أو يختمها بمشهدٍ أو خاتمة جادّة ومفزعة أحياناً ، مثل خاتمة « دون جوان » الذي صعقه التّمثال ، وخاتمة « طرطوف » التي تنتهي بحضور ممثّل المِلك للقبض على هذا الأفّاق ، واستردادِ صندوق الوثائق ، ثم عقودِ التّبادل عن الأملاك التي كان قد احتال على أخذها من بني أراجون . ولم يعتبر الكلاسيكيون مثل هذه الخاتمة خروجاً على مبدإ فصل الأنواع ما دام جِسْمُ المسرحية نفسُه قد خلا من المشاهد الفكاهية ؛ بل

(١) محمد مندور ، السابق ، ص ٣٤ .

استمرت المشاهد تتتابع لإثارة الضَّحك في الظَّاهر والأسى في الباطن من هذه المشاهد . والواقع – كما يقول د. مندور – أنّ هذا المبدأ لم يطبقه الكلاسيكيّون تطبيقاً صارماً إلا على التراجيديا ، التي رفضوا إطلاقاً أن تتخلّلها مشاهد فكاهية أو أن تنتهي بخاتمة مضحكة ، بينما تساهلوا إلى حد كبير فيما يختصُّ بالكوميديا . ويُرجع د. مندور هذا التّساهل إلى سببين رئيسيَّين [١] :

الأول : أن كل مبادئ الكلاسيكية بما فيها مبدأ فصل الأنواع مأخوذة عن أرسطو من كتاب « فن الشعر » ومن المعلوم أن ما كتبه أرسطو في هذا الكتاب عن الكوميديا قد ضاع ولم يصل إلينا ؛ وإنما وصل إلينا فقط حديثهُ عن التراجيديا وقواعدها وأصولها ، ثم عمَّت بعد ذلك هذه القواعد حتى شملت الكوميديا أيضاً ، مع العلم بأن الكوميديا عند اليونان والرومان ، ثم عند مَنْ تلاهم حتى اليوم – تختلف اختلافاً كبيراً عن التراجيديا في قواعدها وأصولها. فالتراجيديا مثلاً لا تتناول غير الموضوعات التّاريخية أو الأسطورية بينما كانت الكوميديا عند « أرستوفان » تستقي موضوعاتها من حياة الأثينيين المعاصرة للشّاعر لنقدها وتوجيهها ، بل كانت تتحوّل أحياناً عند هذا الشّاعر إلى ما يشبه الهجائيات الشّخصية لبعض رجال السّياسة الذين كانوا يخالفون « أرستوفان » في الرأي والمذهب السّياسي ، كما تقدم .

والثاني : أننا نستطيع « أن نتصوّر عقليا إمكان خُلُوّ التراجيديا من كل المشاهد المضحكة ؛ لأن المآسي قلّما تترك مجالاً للضّحك . وأمّا الكوميديا فأمرها مختلف ؛ لأن كثيراً من الأشياء قد تُضحكنا في ظاهرها بينما تحزننا في باطنها وحقيقتها . والضّحك نفسُه قد يكون تغطية أو تغليفاً للحزن والأسى مما نشاهد . ومن المؤكّد أن كثيراً من المضحكات تنطوي على مآسٍ ، حتى قالت الحكمة الشعبية « إن شرّ البليّة ما يُضحك » . ولهذا لا يُعتبر افتعالاً أو خطأً إثارةُ

---

(١) محمد مندور ، نفسه ، ص ٣٥ .

الكوميديا أحياناً لنوعٍ من الشَّجَن في النفوس . ولا أدلّ على ذلك من أفلام « شارلي شابلن » كبير الممثلين المضحكين في العصر الحديث ، حيث نضحك من حركاته وتصرُّفاته ، ولكن عند إمعان النظر لا بد أن نحزن لحقيقة المآسي البشرية التي يعرضها ، ونجد مثلاً واضحاً لذلك في فيلم « العصر الحديث » حيث نشاهد « شابلن » واقفاً على آلة يقدِّم لها قطعاً من الحديد لِتشكّلها الآلة، وهو مشْدودُ العَصَب والانتباه لا يستطيع أن يغفل هنيهة ، وإلا دارت الآلة وهي فارغة ، وأصابها التّلف ، ولقي جزاءً صارماً . وفي أثناء هذه العملية المستمرة المرهقة يتعثّر « شابلن » أحياناً فنضحك منه ، لكنّنا لا نلبث أن نحزن لمصير الإنسان الذي أصبح مشدوداً إلى الآلة التي لا ترحم ، والتي تُحطِّم أعصاب العامل وترهقه أيّما إرهاق ، لحالة التَّوتُّر العصبيّ والانتباه الشّديد التي تستمر ساعات في غير توانٍ ولا رحمة .»

وهكذا نرى مع د . مندور ؛ أن طبيعة الكوميديا تسمح بأن تتخلَّلها مشاعرُ حزينة ولا تعتبر دخيلةً مُقْحمة عليها ، كما أنه من الممكن أن تُختتم الكوميديا بحادث مفجع ؛ لأن الخاتمة ما هي إلا الجزاء النهائيُّ الذي يوقعه المؤلف على ما تخلّل أحداثها من عبث أو خروج على أوضاع الحياة وتقاليد المجتمع ومألوفات البشرية ، خروجاً يجد جزاءه بالضحك عليه والسخرية منه . « وإذا كان الضحك على هذا الأساس يعتبر فلسفيا نوعاً من العقوبة أو الجزاء — فإننا لا نرى في البداهة مانعاً من أن نضيف إلى عقوبة الضّحك عقوبةً أخرى قد يستلزمها الموقف ؛ مثل الحادثة المفجعة التي تنتهي بها بعض كوميديات « موليير » ويستريح لها المشاهدون ؛ لأنها تَشْفي غليلهم من بطل الكوميديا العاهر المستهتر أو الفاسد ، فنراهم يستريحون عندما يَرونه في النهاية وقد نزل به جزاءٌ صارمٌ ، كهلاكه أو قبض السُّلطات — التي تمثّل المجتمع — عليه لتُنزلَ به ما يستحقُّ من عقاب .» [1]

(١) محمد مندور : السابق ، ص ٣٨ .

وهكذا يوضح لنا الدكتور محمد مندور - رحمه الله - ما في مبدإ فصل الأنواع بين الكوميديا والتراجيديا عند الكلاسيكين من خطأ في التعميم ، ويفسّر أسباب هذا الخطأ ومصدَره التّاريخي ، ويشير إلى أنه لم يُطبَّق تطبيقاً حاسماً إلا على التراجيديا ، على نحو ما نرى في تراجيديات « راسين » و « كورني » التي تمثل المذهب الكلاسيكي أوضح تمثيل ، بينما نلاحظ أن عملاق الكوميديا الكلاسيكية وهو « موليير » لم يلتزم دائماً بهذا المبدإ في خاتمة بعض كوميدياته الكبيرة .

فكل من « طرطوف » و « دون جوان » تنتهي بمعجزة ، وتنتهي « النّساء العالمات » بخطاب افتراضي ، و « البخيل » سلسلة من ضروب التّعرُّف . ومما يزيد في جعل هذه الحلول محلَّ نظر أنها - كما يقول « لانسون » - تتعارض تعارضاً واضحاً مع السّيْر « الطبيعيّ للشّخصيات والعواطف ، فهي تلغي التّطورَ الطبيعيَّ والنّتائجَ المنطقية لتضفي ثوب السعادة والرِّضا على الجميع .» [1]

إن هناك من الأسباب القوية ما يقتضي أن يكون نوعٌ معين من عقدة المسرحية ملائماً للمأساة ، ونوعٌ آخرُ ملائماً للملهاة ، على النّحو الذي يجعل نهاية المسرحية متَّفِقةً مع بقية أجزاء العقدة . فهي بمفردها لا تقرِّب طابَع العمل المسرحيَّ . وقد عالج الدكتور جونسون Samuel Johnson (١٧٠٩-١٧٨٤) مشكلة « النّهاية السّعيدة » في كتابه : « مقدمة عن شكسبير » بقوله : « إن الممثلين الذين قسموا أعمال شكسبير في طبعاتهم إلى ملاهٍ ومسرحيّات تاريخية ومآسٍ - لم يبنوا تقسيمهم للأنواع الثّلاثة فيما يبدو على أيّة أفكار دقيقة أو محدَّدة ؛ فالفعل - وبالأحرى الموضوع - الذي كان ينتهي بسعادة الشّخصيات الرئيسية ، كان يُعدُّ في نظرهم ملهاةً ، حتى ولو كانت الأحداثُ التي يتألّف منها هذا الفعل أحداثًا جادة أو حزينة . وقد استمرت هذه

---

(١) لانسون ، جوستاف : تاريخ الأدب الفرنسي ، ص ٣٠١ .

الفكرة عن الملهاة سائدة بيننا فترة طويلة . وهكذا كُتِبت مسرحياتٌ وغُيِّرت فيها النِّهاية فصارت يوماً مأساة ، ويوماً آخر ملهاة .»

وحسبنا أن نقرأ المشهد الأول من الفصل الثّالث من ملهاة « حُلْم ليلة في منتصف الصَّيف » لشكسبير ، وذلك حينما تستيقظ « تيتانيا » وهي واقعة تحت تأثير السِّحر فتقع في غرام « بُطْم » وقبل أن يبدأ هذا المشهد بقليل يكون « بُطْم » قد ظهر على المسرح لابِساً رأسَ حمار ، فينفضُّ عنه زملاؤه ، وقد تملَّكهم الرُّعب .

وإذا كان منظر رجل برأس حمار أمراً يبعث على الضَّحك – فإن الملهاة « ليست مجرد عدمِ انسجام جثمانيٌّ تماماً ، كما أن « المأساة » ليست مجردَ إلقاءٍ للرُّعب في النفوس . فذلك النوعُ من إثارة العواطف والمشاعر الذي يُسمَّى « مهزلة » عندما يكون مضحِكاً ، والذي يُسمَّى خطأً « ميلودراميًّا » عندما يكون بشِعاً مخيفاً – ليس في ذاته مضحكاً ولا مبكياً . ومع ذلك فإن الملهاة قد تحتوي على عنصر الهزل ، كما أن الملهاة قد تكمُن في المهزلة ، كما في هذا المنظر . وليس في هذا ما يفيد ؛ فإن شكسبير – الذي كان يحبُّ أن يستميل جمهوره بمستوياته المختلفة ، ويجعلُ من هدفه إحداث كل أنواع التّأثير الدّراميّ والمسرحيّ – كان يعتمد كثيراً على الهزل في إحداث الإثارة الأولى لمشاعر الجمهور . « ولكن رأس الحمار ليس مجرد أداة مسرحية . إنه رمزٌ ؛ فالنَّسّاج « بُطْم » رغم دماثة أخلاقه – هو كالحمار سواء بسواء لطيبته وقِلَّة تفكيره ؛ فهو لا يستطيع حتى أن يفهم النُّكتة القديمة . والواقع أن شكسبير قد بذل جهداً في توضيح وجهة نظره بالتَّهكم الفكاهي ، الذي يبدو في قول « بُطْم » : « إنهم يريدون أن يجعلوا منّي حماراً .» وكان « بطم » قبل ذلك قد لفَتَ الأنظارَ إلى هذا التّحول دون أن يدري . فعندما قال له سنوات : « أواه بُطم ! لقد تغيَّرتَ ! ما هذا الذي أراه يَعلوك ؟» أجاب « بطم » : ماذا ترى ؟

إنك ترى رأسَ حمارٍ يخصُّكَ . أ ليس كذلك ؟ وهو الآن يتخذ رأس الحمار لنفسه دون أن يدري أيضاً . إن المتفرّج يتبين على الفور المغزى ، كما يدرك التّناقض بين مسلك « بطم » الذى يبعث على الثقة وبين الحماقة التي تتجلّى في مظهره . ولكنّ مغزى المنظر الرئيسي لا يكمن في بلاهة « بُطم » ولكن في غفلة « تيتانيا » الرّائعة ؛ فكل كلمة تقولها تبعث على الضّحك ؛ وبخاصة عندما تستخدم في حديثها مع « بطم » كلمة « رقيق أو لطيف » التي كانت حتى عصر شكسبير لا تزال تحملُ معناها القديم الذي يُشير إلى رقّة الجسم ولُطف العقل عند الإنسان والحيوان جميعاً .

وليس هذا فحسب ، بل إن أسلوبها كلّه في الحديث ، بما فيه من تنميق وتصنُّع ومبالغة في الوزن والإيقاع والأسلوب لَمِمّا يتميّز به الشعر العاطفيّ في عصر الملكة إليزابيث . يبعث أسلوبها كلُّه على الضحك بطريقة مؤثرة عندما تتحدّث .» [1] إن هذا التّناقض أو هذه المفارقة بين « تيتانيا » و « بُطم » هي جوهر الملهاة . وقد كررها شكسبير في عدة صور : في ملهاة « الليلة الثانية عشرة » و « جعجعةٌ ولا طِحن » و « كما تهواه » .

وعندما أخذ المذهب الرومانسيّ يتكوّن في أوائل القرن التاسعَ عشرَ ، رأينا أدباءه يبدءون حياتهم بترجمة مسرحيّات « شكسبير » إلى الفرنسية ؛ فترجم « فكتور هوجو » هذه المسرحيات ، كما ترجم واقتبس « ألفريد دي فيني » بعضَها مثل « عطيل » و « تاجر البندقية » . ومن المعلوم أن شكسبير كان قد كتب مسرحياتِه قبل أن تظهر الكلاسيكية ؛ لذلك لم يتقيّد بقواعدها ، ولا بأية أصولٍ أخرى غير التي هدتْه إليها عبقريتُه الخاصة .

ولذلك كان من الطبيعي أن يستند « هوجو » إلى مسرح شكسبير ، الذي لم يعرف القواعد الكلاسيكية الجامدة ، ولم يأخذ بها ، ويهاجمَ جميع المبادئ

(١) بوتس ، ل . ج : السابق ، ص ٢٣ .

الكلاسيكية الخاصة بالأدب التّمثيليّ والتأليف المسرحيّ ، فنراه في مقدمة مسرحية « كوومويل » يهاجم مبدأ الوحدات الثّلاث ، كما يهاجم مبدأ فصل الأنواع في معقله وهو التّراجيديا نفسُها ؛ ويستند في هجومه إلى أساسين :

الأول : النّظرية العامة للمسرح التي تقول بأن المسرح مرآة للحياة ، وما دامتِ الحياة تجمع أحياناً كثيرة بين المضحك والمبكي في نفس الوقت ونفس المكان ، فلماذا لا ينعكس هذا في مرآة المسرح ؛ أي لماذا لا تَتتابع المشاهدُ المضحكة والمشاهد المحزنة في المسرحية الواحدة ما دام التّتابع لا يؤدّي إلى تبدُّد الأثر الذي تريد المسرحية أن تُحدِثه ، وبشرط ألا يؤدّي هذا التّتابع إلى مثل هذه النتيجة ؛ ففكتور هيجو لا يدعو بالبداهة إلى إطلاق الزّغاريد في مأتم مثلاً، وإلا أصبح هذا حماقةً يمجُّها الذّوق في المسرح وفي الحياة ، فضلاً عن أنها تؤدي إلى بلبلة الإحساس .

والثاني : هو ما لاحظه الرّومانسيّون من أن شكسبير يلجأ في تراجيدياته العنيفة إلى الزّجّ بشخصية أو منظر فكاهيّ خلال أحداثها العنيفة للتّرويح عن المشاهدين ، وهذا هو ما يسميه النُّقاد بالتّرويح الشكسبيري . إن الزّجّ بهذا العنصر الفكاهيّ وسط المأساة لا يُضعف من الأثر النهائي الذي يريد المؤلف أن يُحدثه في جمهوره ؛ بل نراه أحياناً كثيرة يزيد هذا الأثر قوة بحكم التأمُّل الفكريّ الذي يثيره تجاوُرُ المضحك والمحزن .» [1] وإن يكن من الواضح أن « الخروج على هذا المبدإ – مبدإ فصل الأنواع – يجب أن يكون خروجاً واعياً مدركاً للهدف منه ، وأما إذا افتُعِلت المناظر المضحكة في داخل المأساة افتعالاً ، أو تخلّلت الأحداث المحزنة دون تقدير دقيق للتّأثير الذي يمكن أن تحدثه على الأثر العامّ للمسرحية ؛ فإن الخروج على هذا المبدإ يُعتبر عندئذ خطأً وجهلاً وتخبطاً لا يجوز أن يحدث .» [2]

---

(١) محمد مندور ، السابق ، ص ٤١ . (٢) محمد مندور نفسه ، ص ٤٣ .

ويُصنّف النقاد الكوميديا أو « الملهاة » حسب طبيعة مادّتها وأسلوبها الذي يلتزمه الكاتب : « فتلك التي تُضحك المتلقّي بأسلوب لاذع بارع يعتمد على الفطنة الفكرية ، وتواكبُ ذوق طبقةٍ خاصة من المجتمع تُسمّى « ملهاةً عاليةً » high comedy ، والتي تعتمد على الأسلوب الذي يناسب العامّة في إضحاكهم ولا يرتفع كثيراً تُسمّى « ملهاة عاديّة » low comedy ، والتي تُعنى بالأحداث الغريبة وتتخلّلها عناصرُ مثاليّة تُسمّى « رومانسية » ، والتي تسخر بالعناصر المكوّنة للإنسان تُسمّى « خُلُقيّة » ، والتي تتشبّثُ بالعادات والسُّلوك تسمى « ملهاةَ الآداب » .»[١]

وملهاة السلوك (أو الآداب) comedy of manners تسخرُ من النّقائص الاجتماعية التي « تسود العصر عامة ولا تميل إلى نقد النّقائص الأساسية التي لا تختلف اختلافاً كبيراً باختلاف العصور ؛ ولذلك نجد البطل أو الممثل في هذا الصّنف من الملهاة يُطبع بِخَلّةٍ أو صفة من الصفات التي تكوّنت خلال فترة طويلة ؛ كالتحدث بلغة النّوتية مثلاً ، أو لغة طبقة من المجتمع ، أو إساءة استعمال الألفاظ وعدم التزام القواعد المعروفة في اللغة الفصيحة .»[٢]

وتمتاز ملهاة السُّلوك بأسلوبها اللاذع الذي يعتمد على الفطنة وسرعة الخاطر ، وقلّما تميل إلى الأساليب الشائعة في السُّخرية التي تعتمد على الحركات والألفاظ والنّقد غير الفنّيّ . وقد انتشر هذا النّوع من الملهاة خلال القرن السابعَ عشرَ في فرنسا وإنجلترا ، حيث تدور الملهاة السُّلوكيّة حول شخصيّات تميّزت بخصائص معينةٍ ، أصبحت لازمةً لها بحكم العادة ؛ فهذه اللوازم ليست من فعل الغريزة ولا من أثر الاستعداد المِزاجيّ الشّاذّ ؛ بل من أثر البيئة والتّعاليم ، فالبخيل الذي يفتَنُّ في أساليب الشُّحّ ، والطفيليُّ الذي يعيش

(١) ناصر الحاني : المصطلح في الأدب الغربي . بيروت ، المكتبة العصرية ، ١٩٦٨ . ص ١٥٨ .
(٢) نفسه ، ص ١٦٠ .

على موائد الكُبَراء — نماذجُ يستهدفها المؤلّف الكوميديُّ بسهامه اللاذعة .

ويقال إن أعظم العقد الكوميدية في عالم التأليف المسرحيّ توجد في مسرحيّات « موليير » Moliére (١٦٢٢–١٦٧٣) أشهر كتاب فرنسا ؛ ذلك أنها تعرِض كلَّ النّماذج الكوميدية الجيدة التي تحرك الحدَث المسرحيّ بقوتها الطبيعيَّة . وحَفل مسرح موليير بنماذجَ بشريةٍ تمثّل البخلاء والمنافقين ، والمتحذْلِقين والأدْعياء ، والخلعاء والغانيات ، والمغفلين والدّجالين ، والقوّادين والمتملّقين والأنانيّين .

وفي المسرحيات الخفيفة لم يحاول « موليير » دراسة الشّخصية المعقّدة ، بل كان يكتفي بأن يرسم بدِقّة خطّيْن أو ثلاثة من ملامح الشّخصية ، ثم يسهل علينا تخمين المواقف التي تحدُث عن ظهور الشخصية المقصودة على المسرح ، بل نستطيع أن نتنبأ بسلوكها في كلّ من هذه المواقف . وينطوي هذا التّخمين أو التّنبؤ على متعة ذهنية عند المتلقّي .

وتنحصر مسرحيّاتُ « موليير » الرئيسية في : المتحذلقات المضحكات (١٦٥٩) ، مدرسة النساء (١٦٦٢) ، وطرطرف (١٦٦٤–١٦٦٩) دون جوان (١٦٦٥) عدوّ البشر (١٦٦٦) البخيل (١٦٦٨) ، البرجوازي مدّعي النبل (١٦٧٠) ، النّساء العالمات (١٦٧٢) ، المريض بالوهم (١٦٧٣) و طبيب رغم أنفه (١٦٦٦) .

في مسرحيته « المتحذْلقات المضحِكات » Les précieuses ridicules يقدّم « موليير » نَمَطاً من النّماذج البشرية ، من خلال قصة شابّيْن يخطبان ودّ سيدتين شابّتين من النّساء المتصنّعات المتحذْلِقات ، فترفض السيدتان ودّهما . ويدفعهما الغيظ إلى أن يدسّا على السّيّدتين خادِمَيْن أريبَيْن من خدمهما في ثياب اثنين من أعلى النّبلاء . وتتورط السّيدتان مع الخادِمَيْن ، ويمضيان نصف ساعة مجنونة ، يكشف فيها الخادمان تماماً عن زَيْف الفتاتين وحُمقهما

وضَحالة أفكارهما وأسلوبهما المتصنّع في الحياة . ولقد استمد « موليير » مادته، كما فعل « أرستوفان » من قبل ، من الحياة المحيطة به مباشرة ؛ فبالرّغم من أن تلميحاتِه لم تصل إلى حد تحديد مَنْ يعنيه بالذّات — فإن جمهوره كلّه كان يعرف أن كلّ ما في المسرحية من تعريض يُوجَّه إلى سيدةٍ بالذات ، هي مدام دي رامبوييه Madame de Rambouillet . وأثارت المسرحيةُ بالطّبع حنقَ المتحذلِقات ؛ ولكنهن لم يستطعن شيئاً مع « موليير » الذي كان متمتّعاً بالرّعاية الملكية إلا أن يحاوِلْنَ تقويم مسلكهنّ . وهكذا نرى الكوميديا تعود مرة أخرى إلى أداء أسمى وظائفها ؛ فهي تقدّم التّسلية والفكاهة ؛ ولكنها في الوقت نفسه تنهال بسوطٍ من التّهكم على حماقات المجتمع وسخافاته .

ويَعتبر « لانسون » هذه المسرحية من نوع المسلاة التي يغلب عليها التّهريج الكاريكاتوري المقترن « بِقَرْع العصا » وعلى هذا الاعتبار يمكن للممثّلين أن يظهروا بأسمائهم الحقيقية ، أو باسم النّموذج البشري الذي يُمثّلونه . وكانت هذه أولَ مرّة يتّخذ فيها مؤلف من العادات والتقاليد المعاصرةِ موضوعاً لمسرحيته، ولذا كان نجاحها منقطعَ النظير ، كما كان من نتائجها الحطُّ من شأن المبالغات التي عرفتْها روحُ الحَذْلَقة .

ولذلك يذهب الدكتور علي درويش ؛ إلى أن مسرح « موليير » يدلُّ على تصوُّرٍ « واقعيٍّ » للإنسانية بشتّى ما تتميز به من رذائلَ وعيوبٍ ، وأنه بتصويره لها يُبرز ما يحدث من عواقبَ وخيمةٍ في المجتمع . « وإذا كانت نهاية المسرحية المولييرية تجيء في معظم الأحيان مُفْتَعَلَة ؛ فإنها — بالرغم مما توحي به من تفاؤل — لا تحجب هذه الرّذائل وهذه العيوب التي يُشكّل تصويرها أحد أهداف الكوميديا على كل حال . النهايةُ سعيدةٌ ولكنها لا تأتي مثلاً في « طرطوف » إلا بعد أن يكون المشاهد قد وقف على الأضرار الجسيمة التي يجرُّها النّفاق الدينيُّ : أ لم ينته الأمر بذلك المجرم الأثيم — الذي أشفق عليه

أورجون « Orgon وآواه في بيته – إلى مراودة زوجة وليِّ نعمته عن نفسها ، بل إلى تجريد أسرته من أملاكها ؟ ولا تأتي في « البخيل » إلا بعد شَوْطٍ طويل يجول فيه « هارباجون » ويصول ؛ يُصرُّ على تزويج ابنته من شيخ هَرِمٍ فِراراً من دفع مهر لها ، ويدفع بتصرفاته الشّاذة ابنه إلى الالتجاء إلى المرابين ، ويلعنه ويحرمه من الميراث ! ولا تأتي في « النساء العالمات » إلا بعد أن تكون قد تجسَّمت أمامنا المشاكلُ الوبيلة التي تُحدثها حذلقة المتعالمين والمتعالمات : أ لم تُحِلْ « فيلامانت » و « بيليز » و « أرماند » بيتَ الأسرة إلى ما يشبه مجمعاً علميًّا زائفاً ، تدور فيه أتفه الأحاديث ؟ أ لم تكن الفتاة المسكينة « هانرييت » على شفا أن تجد نفسها وقد زُوجت من مُتحذْلِق وصوليٍّ ، تنحصر كلُّ مؤهلاته في مهارته في اجتذاب رضاء أمّها وعمتها وأختها عن طريق التملق ، وإعجابهن عن طريق الغَثِّ مما يطالعهن به من الأشعار ؟ على أن العيوب الخلقية والآفات الاجتماعية التي يتصدى لها « موليير » ولآثارها الهدّامة لا تُشيع في مسرحياته أيَّ نوع من الكآبة ؛ على العكس إن هذه المسرحيّات مليئةٌ بالمرح .»[1]

ولعل هذا يؤدي بنا إلى الوقوف وقفةً قصيرة عند تلك التفرقة المشهورة التي أقامها « برجسون » بين « المأساة » و « الملهاة » حينما قال : إن الأولى منهما تتّجه دائما نحو « الفردي » أو « الخاصّ » بينما الثانية منهما لا تتّجه إلا نحو « الكليّ » أو العامّ » . ذلك أن الهدف الذي ترمي إليه الملهاة هو أن تقدّم لنا بعضَ « النّماذج العامّة » ، في حين أن موضوع « المأساة » هو في الغالب شخصيةٌ واحدة تكون هي المحور الذي تدور حوله كلُّ أحداث الرواية .

وحتى حينما تصور لنا المأساةُ بعض الأهواء أو الرّذائل التي تحمل اسماً مشتركاً – فإنها تُدمجُها في « الشخصية » ، لدرجة أن أسماءها لا بدّ من أن

---

(١) علي درويش : دراسات في المسرح الفرنسي . القاهرة ، هيئة الكتاب ، ١٩٧٣ . ص ١٢ .

تُنسى ، كما أن سماتِها العامة لا بد من أن تمّحي ، فلا نعود نفكر فيها أبداً ، بل نجتزئ بالتّفكير في « الشخصية » التي امتصتّها واستوعبَتْها . ولعل هذا هو السبب في أن عنوان الدّراما غالباً ما يكون اسماً من أسماء الأعلام .

وأما بالنّسبة إلى الكوميديا أو الملهاة فإن الأمر على العكس من ذلك ؛ لأنها تحمل في العادة اسماً مشتركاً أو اسمَ معنى ، كما في « البخيل » أو « لاعب القمار » أو « عدوّ المجتمع » .. إلخ . ويقول د. زكريا إبراهيم : « ولو أننا طلبنا من القارئ أن يتصوّر مسرحية يمكن تسميتُها باسم « الغيور » Le Jaloux – مثلاً – لخطر على باله في الحال اسمُ « سجانارل » Sganarelle أو « جورج داندان » George Dandin ، ولكنّنا لا نظنه يفكر في « عطيل » Othello ! والواقع أن اسم « الغيور » لا يمكن أن يكون إلا عنواناً لملهاة أو مسرحية هَزْلية . وربما كان السّر في ذلك راجعاً إلى أنه مهما ارتبطت الرّذيلة المضحكة بأية شخصية من الشّخصيات المسرحيّة – فإنها لا بد من أن تظلّ محتفِظةً بوجودها المستقل القائم بذاته ، حتى إنها لتكاد تكون هي الشخصية الأساسية اللا مرئية التي تتكلّم بلسانها شتّى الشّخصيات الحيّة الماثلة في الرّواية الهَزلية . ومن هنا فإن مهمة الكوميديا إنما تنحصر في تصوير بعض النّماذج البشرية العامّة كالبخلاء أو الأدْعياء أو أنصاف المتعلمين أو المتحذْلقين أو المرضى الموهومين أو النّساء المغرورات أو الفاتنات العالمات ... إلخ .»[١]

وفي هذا السياق نذهب إلى أن تصنيف الملهاة إلى ملهاة عادات وأخلاق، وملهاة نماذج بشرية ، تصنيفٌ تعسّفيٌ ، قد نوظّفه للدّراسة العلمية ؛ ولكنه في حالةِ مثلِ مسرحيات « موليير » سنلاحظ مع « لانسون » أنها تجمع بين العناصر الكوميدية المختلفة بدرجات متفاوتة . فإذا كانت ملهاة « المتحذلقات المضحكات » ملهاةَ عاداتٍ وتقاليد معاصرة أولاً وقبل كلّ شيء ؛ فإنها أيضاً

---

(١) زكريا إبراهيم ، السابق ، ص ٢٢٩ .

ملهاةُ نماذجَ بشريةٍ ما دامت تكشف عن اعوجاج نفسٍ دائمٍ ، وملهاتا « عدو البشر » و « طرطوف » اللتان توضَعان عادة بين مسرحيات النّماذج البشرية هما أيضاً من مسرحيات الأخلاق والتّقاليد لأن كلا منهما تعالج الشّخصيات العامّة من خلال الصُّور الفردية التي تتقمصها هذه الشّخصيات ، في الوقت الذي كُتبت فيه الروايتان .

أما ملهاة الفُكاهة comedy of humours أو كوميديا « الأمزجة » فيعرض فيها المؤلف كل شخصية من الشّخصيات المسرحية تحت تأثير مزاجيٍّ خاصّ . فهي تتحرك وتتكلّم وتفكّر نتيجةً لهذا التّكوين المزاجيّ . وأكثر الأمراض النّفسية كالمخاوف الهستيرية والهوس يدخل في نطاق المزاج كما كان يعرفه القدماء . ذلك أن مصدر الفكاهة في كوميديا الأمزجة هو « الشُّذوذ في السُّلوك ، حيث لكلٍّ شخصية من الشّخصيات التي تظهر على المسرح « لازمة » عُرِفت عنها ؛ لهذا فإن المتلقّي يتنبأ بما سوف يأتي به صاحبُ الشّخصية قبل حدوثها .»

وكثيراً ما تستعين هذه الكوميديا بشذوذ الخِلْقة في تقوية عنصر الفكاهة ؛ فتعرِض السّكير العربيد في صورة رجلٍ بَدين ضخم الجثّة ؛ ليكون منظره أكثر استِدْراراً للضّحك . وقد نبغ في هذا اللون من أدب المسرح الكاتبُ الإنجليزي « بن جونسون » Ben Jonson الذي عاش في عصر شكسبير . وتقوم نظرية « بن جونسون » على هذا الأساس ، كما يتّضح في ملهاته « كلُّ إنسان ومزاجه » Every man out of his humour ؛ حيث يتحكّم في أبطالها هذا العنصرُ أو ذاك من مكوِّنات الخِلقة ، وقد يتحكّم في البطل أكثرُ من عنصر يظلُّ أسيرَه، وقد تتحكّم بعضُ العواطف بالأبطال أيضاً وتكون مداراً للرّواية كالحسد والغيرة والجشع .» [1]

---

(١) ناصر الحاني ، السابق ، ص ١٦١ .

كان « بن جونسون » (١٥٧٢–١٦٣٧) يُعَدُّ أبرزَ المعاصرين المنافسين لشكسبير في كتابة الكوميديات ؛ بل إنه – كما يقول « هوايتنج » – يتفوّق عليه تفوّقاً واضحاً في الكتابة في ميدان التّهكم الاجتماعي . وكان « بن جونسون » – تمشّياً مع الاتجاه الأكاديميّ – يُحبُّ أن يكون له في كلّ ما يعمل سبب واضح ونظرية . ولذلك أصبح – أيضاً – شخصيةً ذاتَ أهمية كبرى في تاريخ النقد المسرحي . وقد اشتهر ككاتب وناقد مسرحيّ بنظريته في كوميديا الأمزجة . ومفهوم « المزاج » بمعنى الأخلاط البدنيّة مفهومٌ خرج عن النّظريات السّائدة في العصور الوسطى عن وظائف الأعضاء . وكانت هذه النّظريات تقرّر أن مِزاج المرء وخُلُقه متوقّفان على التّناسب والتّوازن في وجود العناصر الأربعة التي هي : الرُّطوبة واليُبوسة والحرارة والبرودة في جسمه . وقد شاع استخدامُ كلمة « المزاج » بهذا المعنى في عصر « بن جونسون » شيوعَ استخدام كلمةٍ مثل « العُقْدة النّفسية » في أوربا وأمريكا ، فيما بين الحربَيْن العالميتين . وكان « بن جونسون » يرى أن العناصر الأربعة إذا توازنَتْ جعلتِ الشّخصية طبيعيّةً غيرَ مضحكة . فإذا فقدتْ هذا التّوازن ، أي زاد واحدٌ منها زيادةً مسرفة ، أصبحتِ الشّخصية غريبةَ الأطوار تصلحُ لإثارة الضّحك . ولا يحاول « بن جونسون » بالطّبع أن يقصُرَ نفسَه على الأمزجة الأربعة ؛ بل هو يتتبّع في كل شخصيّة أيّة صفةٍ أو سِمَةٍ يمكن بالمبالغة في تصويرها أن تُحيل الشّخصية إلى شخصية مُضحِكة . يقول « هوايتنج » :

« ونستطيع اليوم أن نسْخر من الأساس الفسيولوجيّ الذي أقام عليه « بن جونسون » نظريته ؛ ولكنّنا لا نستطيع أن نُنكر أنه اقترب اقتراباً شديداً من اكتشاف حقيقةٍ جوهريّة هامّة . فكلُّ مشتغلٍ بالتّهكّم الاجتماعي سواء أكان من رسّامي الكاريكاتير أو الرُّسوم المتحرّكة ، أم كان من الطلبة الذين يحبون في الحفلات أن يقدّموا تصويراً فكِهاً لأساتذتهم – ما مِنْ أحد منهم إلا وعرف قيمة المبالغة في محاكاة السّمات والتّقاطيع التي لها شيء من البروز في

السُّخرية من ضحاياهم .»[١]

وأولى المسرحيات الكوميدية الهامّة لبن جونسون هي مسرحية « كل إنسان ومزاجه » ومسرحية « كل إنسان ومزاجه » Every man out of his humour. وبالرغم من أنهما كانتا مسرحيّتين قويّتين مثيرتّين فإنهما لا تقارَنان بمسرحيّاته الأربع الكبيرة ، وهي : « ڤولبوني » Volpone ، « الكيميائي » Alchemist ، و « أبيسين » Epicoene ، و « عيد القديس بارتولومي » . وتتمثل مهارة « جونسون » في صناعةِ الحبْكة المسرحيّة في مسرحيته « أبيسين » (المرأة الرّجل) أو المرأة الصامتة . وهي تدور حول رجل عجوز نَكِدٍ اسمُه « موروز » Morose ومزاجه الخاصّ الذي هو عبارة عن حساسية شديدة للصّوت . فالرّجل يثور ثورة عنيفة عند سماعه لأقلّ الأصوات فيما عدا صوتَهُ . ويختلف الرّجل العجوز مع ابن أخته الذي هو قريبُه الوحيد ، وبالتّالي وريثه الشّرعيّ ، فيعزم على أن يخيّب آمال الشّابّ الشّقيّ ، وذلك بأن يتزوّج بمجرّد أن يَلقى امرأةً صامتة . ويبتسمُ له الحظ فيجد امرأة شابّة غايةً في الجمال والصّمت ؛ فسرعان ما يتقدّم لخطبتها وتقبَل . ويتهيّأ الرّجل لعقدِ الزّواج ، وما يكاد يحلُّ الموعد المحدَّد لعقد القران حتى تجد المرأة فجأة صوتَها الضّائعَ ، وتنطلق ضوضاؤها ، ويمتلئ البيتُ بضيوف العُرْس الذين كان بينهم جماعة من الشُّبّان يطلبون ودّ العَروس ، عازمين على استغفال الرّجل النّكِدِ في أقرب فرصة ممكنة . وينتهي الفصل وقد استحال بيتُ الرجل إلى مكان يبعثُ على الجنون بما فيه من صخبٍ وضوضاء .

ويلجأ « موروز » النّكِدُ من يأسه إلى المحامين طالباً منهم أن يجدوا له حَلاً لإبطال عقد الزواج ؛ ولكنهم يزيدون من يأسه بما يثيرونه من نقاش لا ينتهي

---

(١) هوايتنج ، فرانك م . : المدخل إلى الفنون المسرحية ، ترجمة كامل يوسف وآخرين . القاهرة ، دار المعرفة ، ص ٦٥ .

حول الشُّروط القانونيَّة لإبطال الزَّواج . ومع أن الرَّجل يَقبَل أن يعترفَ على نفسه بتهمة مُهينة فإنه لا يستطيع أن يتخلَّص من عَروسه ، ولا مما أثارته في حياته وبيته من اضطراب . وعند ذاك يظهر على المسرح ابنُ أخته الشّاب الخاسر « دومثين » ، ويتظاهر الشّاب بأنه فوجئ بُحزنِ خاله وألمه ، ويعلن أنه على استعدادٍ لإصلاح الأمور جميعاً على شرط أن يقبل « موروز » كتابة أمواله كلِّها له . ولما كان الرَّجل يكاد يفقد عقله فإنه يقبلُ الشَّرط ، وإذا « بدومثين » يعلن أن الزَّوجة ليستْ إلا غلاماً ، هو خادمه الشّابُّ ، تنكَّرَ في زيِّ امرأة . ولنا أن نتصوَّر أثرَ الصَّدمة التي أحدثها هذا الاعترافُ في البخيل العجوز وفي الشُّبّان الطامعين في شرف زوجته على حدٍّ سواء .

لم يكتب « بن جونسون » المسرحية لمجرد الإضحاك والتَّسلية ، بل أراد أن يضمِّنها « إدانته للجنس البشري لما رُكِّب فيه من شَرٍّ .» وقد كتب مسرحية « أبيسين » في نفس الوقت الذي كان فيه شكسبير يكتب تراجيدياته . ولذلك يصحُّ لنا أن نقول مع « هوايتنج » إن الكاتِبَيْن تأثرا فيما كتبا بما بدأ يسود الحياة حولهما من انهيار وفساد متزايد . فهاجم ذلك « شكسبير » بالتراجيديات ، وهاجمه « بن جونسون » بالكوميديات . وقد سبق « ليوريبيديس » و « أرستوفان » قبلهما بألفي سنة أن كان كلٌّ واحدٍ منهما مكمِّلاً للآخر على نفس هذا النَّحو أيضاً .

وتعتمد كوميديا الأخطاء comedy of errors على نوعٍ آخرَ من الأخطاء، من خلال المشاهد المفاجئة التي تخلقها الصُّدفة أو الخطأ غيرُ المقصود ، فاللص الذي يلجأ في هربه إلى أحضان رجلٍ من رجال الأمن يستثير الضّحك لهذه المفاجأة المبنِيَّة على خطأ غير متعمَّد ؛ لهذا تُعتبر كوميديا الأخطاء قريبة الصِّلة بالكوميديا الفكاهيَّة ، ويختلف المؤلف في مدى اعتماده على عنصر المفاجأة ، وكلما تعددت ألوان المفاجآت أصبحت المسرحية كالصّورة الكاريكاتورية تستثير

الضّحك ؛ لأنها تصويرٌ ممسوخٌ للحقائق « والمَسْخُ في حد ذاته مصدرٌ أصيل من مصادر الفكاهة ؛ لهذا نرى مؤلِّفاً عظيماً كشكسبير لا يتورّع عن أن يستخدم الخطأ والمفاجأة استخداماً شاملاً في بعض مسرحيّاته الكوميدية ، كما جرت وقائعُ مسرحية « كوميديا الأخطاء » التي أصبحت فيما بعدُ عَلَماً على هذا اللون من الأدب المسرحي .»

وتدور مسرحية « كوميديا الأخطاء » هذه حول مبلغ الشّبَه بين توءمين وما جرّ ذلك عليهما من متاعب ومشكلات كادت تؤدّي بهما إلى السّجن ، ففي تاريخٍ معيَّنٍ يولد في مدينة معينة توءمان آخران لامرأة عجوز ويعملان خادمَيْنِ للتّوءمين الأولين . ويحدث أن تفرّق عاصفةٌ بين هذه التّوائم ؛ فيقوم التّوءم وخادمُه للبحث عن صِنْوهما حتّى يهبطا المدينة التي لجأ إليها الأخَوان بعد العاصفة ، وهكذا تبدأ سلسلةٌ من المشكلات والمفارقات ، قِوامُها خطأ التّوءم في خادمه ، والخادمِ في سيّده ، وخطأ الزوجة في زوجها التّوءم . فبينما يسير أحدُ التوءمين في الطريق يقدم له صائغٌ عُقداً من الذّهب بينما يطالب التّوءم الآخرَ بثمنه ؛ ويقابل التّوءم زوجة أخيه فتظنه زوجها النّافر فتسترضيه وتعود به إلى المنزل الذي يُقفل بابُه في وجه صاحبه الحقيقي ، وتتكرّر المفاجآت على هذا النحو فيضحك المتلقّي لهذه الأخطاء .

ذلك أن هذا اللون من الملهاة يعتمدُ على عنصر المفاجأة ، أو قد يعزو الخطأ إلى قَصدٍ مُبيّتٍ ، أو إلى ضعف في شخصية من الشخصيات ، وهو في ذلك يَعْرِض صورةً للحياة ليس فيها إغراق أو غُلُوّ ؛ ذلك أن المسرحية الحديثة تستخدم عنصر المفاجأة استخداماً محدوداً .

أما « الكوميديا العاطفية » sentimental comedy فقد انتشرت في منتصف القرن الثامنَ عشرَ ، وبرع فيها عددٌ من كبار كتّاب المسرح . وهي لا تهدف إلى السخرية من أخطاء الغير عن طريق إظهارها في صورة منفّرة ، أو مهاجمة

القبائح والرّذائل والتّعريض بأصحابها ؛ ولكنها على النقيض من ذلك تسعى إلى استعراض الفضائل الإنسانية والطبائع الخيِّرة التي يُشيع ذكرُها روحَ الرِّضا والرّاحة في النُّفوس . فالبطل في الكوميديا العاطفية رجلٌ طيِّبُ القلب ، تجيش نفسه بحبِّ الخير ، ويسعى جاهداً لأداء الواجب المفروض عليه نحو غيره ؛ ولكن مثل هذا الرّجل كثيراً ما يضلُّ الطّريق ، ويخطئ القصد ، ويكون هدفاً لذوي المآرب الخسيسة كالدّجّالين والمحتالين .

فمصدر الفكاهة في الكوميديا العاطفية هو ما تجرُّه الفضيلة من متاعبَ وآلامٍ لصاحبها ؛ ولهذا قيل : إن الكوميديا العاطفيّة كانت تُذرَفُ فيها الدُّموع بقدر ما كانت تُذْرَف في المآسي ، ولكنها دموعٌ تمتزج بالعطف ؛ لأنها تُذْرَف في سبيل الفضيلة المهيضة الجناح المعتدَى عليها ، وتمتزج بالابتسام لهذه المصائب التي يقع فيها بطلُ المسرحية بسبب غفلته أو لانصرافه إلى أداء واجبٍ مفروض عليه . وأخطاءُ مثلِ هذا الرجل مغفورةٌ ؛ لأنّها لازمة من لوازم طبيعته السّهلة ؛ فهو يتقمّص عادة شخصية الرّجلِ الودود الذي يتفانى في خدمة أصدقائه ولو كان في ذلك تفويت لمصالحه ، أو الرّجل الجَواد المِسْماح الذي يُضحّي بماله في سبيل غايةٍ إنسانية فيتورط في الدُّيون ويقع فريسةً للمرابين . ومن أشهر مسرحيّات هذا النوع « مدرسة الفضائح » لشريدان ، و « تَمَسْكَنَتْ فتمكّنَتْ » لجولد سميث .

أمّا مسرحية شريدان Sheridan (١٧٥١–١٨١٦) « مدرسةُ الفضائح » The School for Scandal فتُعدُّ من روائع الأدب الإنجليزي ، تتهكّم بالسُّلوك الاجتماعي وحماقات المجتمع الرّاقي في عصر « شريدان » . إذ ينسج فيها حبكةً معقّدة تقوم على الكثير من النّميمة وتناقُل الفضائح والدّس . ويصوِّر فيها إلى جانب تصويره لعلاقاتٍ أخرى كثيرة ، مغامراتِ زوجةٍ شابّة متوفّزة هي

« ليدي تيزل » Lady Teazle بعد أن تزوّجت من رجل عجوز هو « سير بيتر » Sir Peter وقد لا يكون في مثل هذا الموقف شيء غيرُ عاديٍّ يجعلنا نذكره ، إلا أنه تميَّز عند « شريدان » ببراعة الفكاهة التي تجري على لسانيهما وهما يتشاجران :

سير بيتر : هكذا إذًا يا سيدتي ! هكذا إذًا ! أ لا يكون للزوج أيُّ تأثير أو وِلاية على زوجته ؟

ليدي تيزل : وِلاية ! لا بالطّبع ! لو أنّك أردتَ الولاية لكان أجدر بك أن تتبنّاني لا أن تتزوّجني ، إن سنَّك تسمحُ لك بذلك .

سير بيتر : عنّي يا سيدتي ! لو أنكِ نشأتِ على مثل هذا لما تعجبتُ ممّا تقولين ، ولكنك نسيتِ كيف كانت حالتُك عندما تزوجتُك .

ليدي تيزل : لا ، لا ، لم أنسَ ، إن حالتي كانت سيئة جدا ، وإلا لما تزوجتُك .

سير بيتر : تلك كانت حالك يا سيدتي فانظري الآن ماذا فعلتُ لك ؟ جعلتُك امرأةَ مجتمعٍ ، وصاحبةَ ثروةٍ ومقامٍ ، وباختصار جعلتُك زوجتي .

ليدي تيزل : حقا ، ولكن يبقى شيء آخر لو أنّك فعلتَه لزدتَ حقا من فضلك . عليك أن تجعلني ..

سير بيتر : أرملتَك فيما أظنُّ !

ليدي تيزل : تمام ! تمام !

كنتُ أظن من ناحيتي أنك تحبُّ أن تعرف أن زوجتك صاحبةُ ذوق !

سير بيتر : حقا . مرة أخرى الذّوق ، عليه اللعنةُ هذا الذوق . لم يكن لديكِ منه شيء عندما تزوجتِني .

ليدي تيزل : إنك على حقٍّ تماماً في مثل هذا يا سير بيتر . وحقا أن الناس لا يتكلمون مثلَ هذا الحديث في حياتهم العادية ، ولكن كم من النِّساء تمنَّتْ لو تستطيع !

وليس « سير بيتر » و « ليدي تيزل » هما كلُّ ما في المسرحية من فكاهة . فهناك – أيضاً – ذلك المنظرُ الذي نرى فيه « تشارلز » ، وهو شابٌّ مرحٌ طروب ، يبيع مجموعته من الصُّور العائلية دون أية عاطفة أو تحرُّج من أن أصحاب الصُّور كانوا بمحض المصادفة الفسيولوجية أجدادَه وأسلافَه . هو يحاول أن يبيع هذه الصور دون أن يدري أن الشَّاريَ هو عمُّه الغنيُّ الذي تنكَّر في هذا الدور وقد أساء إليه كلُّ الإساءة أن يقوم ابنُ أخيه بهذا الفِعل .

أما أوليفر جولدسميث Oliver Goldsmith (١٧٢٨–١٧٧٤) فقد كان عاطفيا بطبعه ؛ ولكنه كان بتفكيره وبعقله واتِّجاهه النَّظريِّ من دعاة كوميديا التَّهكُّم . وقد رأى – كما يقول – أنَّ المسرح خلا من الضَّحك ، فعزم على أن يُعيد إليه روح الفُكاهة ؛ فكتب مسرحية « الرَّجل الطيب القلب » The Goodnatured man ومسرحية « تمسكَنَتْ فتمكنت » She stoops to conquer . وتُعدُّ هذه المسرحية التي كُتبت في الفترة ما بين « شكسبير » و « شو » أكثرَ قرباً إلى قلوب الجماهير .

ولقد تحمَّس من قبل « سير ريتشارد ستيل » Sir Richard Steale (١٦٧٢–١٧٢٩) وهو من كتَّاب المقال المشهورين – للدِّفاع عن الكوميديا العاطفية وعبَّر عن حماسته لها بالكتابة النَّظرية والتَّطبيقية على السَّواء . وتعتبر مسرحيته الكوميدية : « المحبُّون الواعون » The Conscious lovers و « الزَّوج الرَّقيق » The Tender husband من أحسن نماذج هذا النَّوع من الكوميديا العاطفية ، التي تحاول أن تُثبت أنَّ الإنسان خَيِّرٌ في جوهره ؛ حتى لنقول مع « هوايتنج » : إنه إذا كانت كوميديات « أرستوفان » و « جونسون »

و « موليير » و « كونجريف » ، تحاول بتهكُّمها أن تُصلح المجتمع عن طريق إبراز الرّذيلة في صورة مضحكة – فإن كوميديات « ستيل » تحاول أن تحقّق نفس الغرض بأن تعرض الفضيلة في صورة جذّابة . فلم تكن مسرحياته تستهدف إثارةَ الضّحك الذي يَسْتنكر ويزدَري ؛ وإنما كانت تستهدف إثارة الضّحك الرّقيق الممتزج بالدُّموع . وهي تصوّر دائماً العلاقة بين الوالد وابنه ، أو العلاقة بين الطبيعة والإنسان في صورة مثالية خالصة ، ثم هي تهتمُّ قبل أيّ شيء آخر بأن يكون للفضيلة مكافأتها ، وأن تنفضح الرّذيلة ، وأن تنتصر السعادة آخر الأمر .

وفي المسرح الفكاهيّ نوعٌ من الكوميديا يُسمّى « المهزلة أو الفارْس » farce وهي مشتقة من اللاتينية بمعنى « أنا أحشو » ، وسمّاها الأستاذ الزّيات « الملهاة العاميّة » ومن هنا « سُمّيَت المسرحيةُ المحشوّة بالفكاهة المستقلّة مهزلةً ، وأطلق الاصطلاح أواخر القرن السابعَ عشر على كلّ رواية هزْليّة قصيرة ، ولكنه الآن يُستعمل لكل رواية هَزْلية تعتمد على الغلوّ في تصوير الأحداث والمشاهد تصويراً قد يتعدّى حدود الأدب والحِشْمة والذّوق والإمكانية . وتُسمّى – أيضاً – المهزلةَ الرّخيصة أو التّافهة .» [١]

على أن هذا النّوع من الكوميديا قديم ؛ ولذلك يذهب الدّارسون الى أن مسرحيات « أرستوفان » كانت هزلية إلى حد كبير في طابَعها العامّ ، ويوحي القناع الكوميديُّ نفسُه برحابة المزاج الهزلي ، وكانت الكوميديات المتأخّرة عند الرّومان وكذا المسرحيات الصّامتة مهازلَ شعبيّةً ، ولم يكن ثمة خطٌّ واضح بين المهزلة والكوميديا في إيطاليا وإنجلترا إبّان عصر الملكة إليزابيث ، وكانت المسرحيّات القصيرةُ التي وضعها « موليير » تفيض بالحوادث الهَزْلية ، ثم تطوّر من « الفارْس » المهزلة إلى مهزلةِ المواقف ، وروعي فيها أنّ الشّخصية

---

(١) ناصر الحاني ، السابق ، ص ١٦٥ .

مهما كانت مغلوطةً والحوادث مهما كانت معقّدةً متشابكةً – فإنها يجب بالضّرورة أن تتّبع فرضاً خاصا تدور حوله في تطورها . والمهزلةُ الجيّدة – كما يرى « ديوكس » – أيا كان موضوعُها ، لها كِيانٌ رياضيٌّ من حيث المقابلة بين الحوادث ، وهي تنقلنا إلى أرض المسرح ، وتثير تشوّقنا إلى البقاء ، ولو لمدة ساعة أو ساعتين في عالم مرح طروب ، ابتدعَتْه عبقريةُ الكاتب المسرحيّ .

وقد تكون « الفارْس » من أكثر صور الدّراما صعوبةً في تحديدها ، وأكثرها إثارة للاضطراب فيما يكون لها من أفكار . غير أن الاتّجاه العام هو « اعتبار » الفارس ، بالنّسبة للكوميديا بمثابة « الميلودراما » بالنّسبة للتراجيديا ؛ أي أنها صورةٌ من الكوميديا أدنى درجةً وأكثرُ شعبيةً ، يقوم المسرح الصّاخب فيها على التّطور السّريع للأحداث ، وعلى المواقف المصطنَعة ؛ بل وعلى التّلاعب بالألفاظ والأقوال الخارجة .»[1]

يقول هوايتنج : « وبالرّغم من أن هناك شيئاً من الصّحة في مثل هذه النّظرة العامّة إلى « الفارْس » – فإن التّأمُّل العميق في هذه الصّورة المسرحية يكشف لنا أنها قد تكون أكثر تعقيداً أو عُمْقاً . وإذا كنّا قد رأينا في تراجيديات شكسبير بعض عناصر الميلودراما القويّة ؛ فإننا نستطيع أن نلحظ في الكثير من الكوميديات العظيمة اعتماداً كبيراً على العناصر الهزْلية . وأرستوفان وموليير على الخصوص لا ينقطع استخدامهما لمثل هذه العناصر ، ويكفي أن نشير هنا إلى منظر السّتار الشّهير في مسرحية « مدرسة الفضائح » لشريدان ، أو منظر المبارزة في مسرحية « الليلة الثانيةَ عشرةَ » لشكسبير ، أو منظر السّاحة في « أندرقليس والأسد » لبرنارد شو ، لِنُذَكِّر القارئ بعددٍ قليل من المناظر الهزْلية الكبيرة التي استخدمها الكتّاب المسرحيّون الكبار ؛ ليجعلوا تهكمهم

(١) هوايتنج ، فرانك م . : المرجع السابق ، ص ١٩٣ .

أقوى وأنفذ .»[١]

فليس هناك تعارض – إذاً – بين التّهكم والمهزلة ، وقد يتساندان في العمل الواحد ؛ ولهذا يجب علينا إذا أردنا أن نقيّم الصُّور المختلفة للكوميديا ألا يكون ذلك على « أساس الوسيلة المستخدمة ، سواء أ كانت تلاعباً بالألفاظ ، أو وقوعاً وضَرْباً مادّيا ، أو براعةً في السُّؤال والجواب ؛ بل يجب علينا أن « نقيم » حكمنا على أساس الهدف الذي يَقْصِد إليه الكاتب من وراء استخدامه كل هذه الوسائل . فإذا استخدمنا مثل هذا المعيار تبيّنا أن الكثير مما نعدُّه من نوع الكوميديا العالية هو في الحقيقة أعمالٌ تافهة لا قيمة لها ، وأن كثيراً من المهازل المنخفِضة الصّاخبة بالضّحك توجّه ضرباتٍ شديدةً لبعضٍ من أخطر شرور المجتمع . فأفلام « شارلي شابلن » – مثلاً – فيها الكثيرُ من الهَزْل الغليظ والإسراف في الخيال ؛ ولكنها تحتوي قدراً كبيراً من النّقد الاجتماعي الذي كان ولا شكّ من العوامل التي أدّت إلى قرار أمريكا المؤسف بنفيه منها .»[٢]

وفي مقاله عن سيكولوجية « الفارس » ؛ يدافع « إريك بنتلي »[٣] عنها ، ويشير إلى أن الكثير من الأفعال التي تُؤدّى في « المهازل » لها قيمة علاجيّة كبيرة . وكاد يقول : إن المهزلة جديرة بأن تُستخدم بدلاً من العلاج النّفسيّ ؛ لأنها تُفسح المجال للتّخفيف عن الكثير من ألوان الكبت التي يعانيها الإنسان في المجتمع الحديث .

أما الكوميديا المرتجلة Commedia dell'arte فقد كانت تمثّل مسرحاً يقوم أساساً على الممثّل وليس على الكاتب المسرحيّ ؛ فكان الممثلون في هذا النّوع

---

(١) هوايتنج ، فرانك م . ، نفسه ، ص ١٩٣ . (٢) نفسه ، ص ١٩٤ .

(٣) Bentley, Eric: Introduction to Let's Get a Divorce and Other plays. New York, Hill and Wang Inc., 1955 .

موهوبين ، يرتجلون أدوارهم دون دليل غير سيناريو أو تخطيطٍ مختصرٍ للمناظر ، ويقدّمون لجمهورهم مع هذا أفكه ما شاهد من عُروض . وكان مسرح هذه الكوميديا في إيطاليا في عصر النهضة هو المسرح الشّعبيّ الذي يتّجه إليه جمهورُ النّاس .

وأبطال هذا المسرح هم الممثّلون الذين لم يستخدموا أيّة نصوص أو عبارات مُستَظهَرَة ، أو مؤثّرات منْظَريّة مفخمة ؛ بل كانوا يكتفون بمسوّدةٍ لخطوط الأحداث ، ويواجهون الجمهورَ بعدها في جرأة وهم على استعداد لأيّ شيء . وهكذا يلتقي الغناء ، والرّقص ، وسرعة البديهة ، ويقظة المخيّلة لتنسج لنا أروعَ مسرح تلقائيّ عرفه العالم . ويُستفاد ممّا كُتِب في هذا الموضوع « أن جَعْبَتهم جميعاً كانت مُفْعمة بالخُبْث والفِطنة .. فلم يكن يُرضيهم أن يفعلوا فعلَ صِبْية المدارس الخائبين ، ولا يردّدوا إلا ما لقّنهم إياه المعلّم ؛ وإنما كان يكفيهم أن يحصلوا على ملخّصٍ لقصةٍ ما ، خطّه بعضهم مستنداً إلى رُكْبته ، وأن يلتقوا بمدير المسرح في الصباح للاتّفاق على خُطّة الأحداث . وفيما عدا ذلك يُترَك للقريحة والاختراع . وكان لديهم معينٌ لا يَنْضُب من الأمثال ، والنّوادر ، والأحاجي ، والألغاز ، والمحفوظات والحكايات ، والأغاني . وكانوا يقتنصون السّوانح اقتناصاً ، ويُحيلون أيَّ طارئ لمصلحتهم ، ويَسْتلهمون أفكارهم من مجريات اليوم ، وظروف المكان ، ولون السماء ، ومشكلات العصر، ويقيمون بينهم وبين الجمهور تيّاراً دافقاً تنبُع منه تلك الهزْليّات الماجنة التي أسهم الجميعُ في نسج خيوطها . »[1]

المسرح وروح الفكاهة

وهناك كثيرٌ من الأعمال المسرحية التي لا تدخل في نطاق « الكوميديا » الخالصة ؛ ولكن روح الفكاهة تشيع فيها ، وذلك حين يلجأ الكاتب إلى

(١) هوايتنج ، فرانك م . ، السابق ، ص ٢٣٤ .

توظيف الفكاهة داخل البناء الدّراميّ : إمّا لحماية المتلقّي من الملل أثناء متابعة المسرحيات الأخلاقيّة ، أو ذات المغزى الأخلاقي ، أو لغرض دراميٍّ من خلال إضفاء الرّوح الفكاهيّة على شخصية أو موقفٍ يستدرُّ الضّحك .

ويُعتبر « شكسبير » زعيمَ هذه المدرسة ؛ ذلك أنّه « مزج المسرحية الرّومانسية والمسرحية التّاريخية والمأساة بعنصرِ الفكاهة ، لهذا جاءت هذه المسرحيات صورة متكاملة للحياة . ومع أن الشّخصية التي تمثّل عنصر الفكاهة قد تكون محدودة الدّور إلا أن حَيَويّتها الفائضة كفيلةٌ بأن تجعلها معقِدَ الأبصار والأسماع ؛ فتتضاءل أمامها الشّخصياتُ الرئيسية .» ومثال ذلك شخصية « فولستاف » أبرع الشخصيات الضّاحكة في الأدب الإنجليزي .

وقد ظهرت هذه الشّخصية Sir John Falstaff في مسرحية « هنري الرّابع » بجزأيها ، وفي مسرحية « نِساءُ وندسور المرحات » .

على أن أهم تطوّرٍ حدث للملهاة يتمثّل في المزج المتكرّر بين الأنماط الكوميديّة ، واستخدامها لبث بعضِ الأفكار الخاصّة بمؤلّفيها ومذاهبهم ، كما هو الحال فيما كتب « برنارد شو » (١٨٥٦–١٩٥٠) ذلك أن ملاهي « برنادر شو » تتناول فكرة أو عقيدة في معظم الأحيان ، وتعبّر عن مذهبه الذي اعتنقه وهو الاشتراكية الفابيّة ، فيعبّر عن هذه الفكرة أو العقيدة من خلال المواقف أو التّعريض واللّمز أحياناً ، وأحياناً بالتّصريح والبَوْح .»[1]

ويوصَف « برنارد شو » أحياناً بأنه كاتبُ مسرحياتِ « مُشكلة » أكثر من كونه كاتباً فكاهيا . وكما يقول « بوتس » فإن بعض مسرحياته – « كبيوت الأرامل » من جهة ، و « عربة التّفاح » من جهة أخرى – هي مسرحياتُ مشكلة . على أن النّقّاد يفضّلون ما قاله « شو » في مقدمة مجموعةِ مسرحيّاته التي صدرَت عام ١٩٣٤ من أنه كاتبُ كِلاسيٌّ للملاهي ، وأن هدفه هو

(١) محمد زغلول سلام ، السابق ، ص ٣٨ .

« تهذيبُ الأخلاق عن طريق السُّخْرية » . ونحن نجد أن شخصيّاتِه تتحدَّث كثيراً عن مشكلات العالَم الذي تعيش فيه ، والذي يعيش هو فيه ، ولكنه يدعها تقول في ذلك ما تقول ؛ فنحن نعرف منها عن أوهام العقل البشريّ وخلقه أكثر مما نعرف عن المشكلات التي تتحدَّث عنها .

والواقع أن فنَّ الكوميديا لم يتحجَّر في قوالبَ جامدةٍ كما حدَث بالنِّسبة للتَّراجيديا . وربما كان السبب في ذلك – كما يقول د . مندور – هو أن القواعد والأصول التي وضعها « أرسطو » للكوميديا لم تصل إلى اللاحقين ، كما وصلت الأصولُ والقواعد التي وضعها للتراجيديا ؛ فتقيَّدوا بها وأسرفوا في هذا التَّقيُّد إلى حدِّ الجمود الذي قتل التراجيديا كلَّها ، وإن تكن تلك القيودُ « قد جعلتْ من التراجيديات الكلاسيكيّة روائعَ لا مثيل لها ، استمرَّتْ مؤثِّرة حتى وقتنا الحاضر » .

في العالم العربي الحديث

في كتابه « تلخيص باريز » يبدي الرائد الكبير رفاعة رافع الطهطاوي إعجابه بالمسرح الفرنسيّ ، وينبِّه إلى أهميته ، وينقل بعض أعمال كبار مسرحيِّيه .

وكان لاهتمام خديو مصر إسماعيل بن إبراهيم بن محمد علي بنهضة مصر الحضارية واللحاق بأوربا – أثر كبير في تشجيع الفنون المسرحية والفِرَق الفنِّيَّة ، وهو الذي كلَّف الموسيقار « ڤيردي » بتأليف « أوبرا عايدة » لِتُمثَّل على دار الأوبرا المصرية التي أنشِئت بمناسبة افتتاح قناة السويس . وقد وفد إلى مصر بعضُ أصحاب الفرق اللبنانية وأدَّوا عروضهم فيها ، كما أنشأ يعقوب صنّوع فرقةً مسرحية نالت إعجاب الخديو بما قدَّمت من تمثيليات في القصر .[1]

وقد أورد الدكتور محمد يوسف نجم في رسالة الدكتوراة التي تقدَّم بها لكلية الآداب بجامعة القاهرة في سنة ١٩٥٥ عن الأدب المسرحيّ بمصر والشّام

---

(١) محمد زغلول سلام ، السابق ، ص ٨٣ .

في العصر الحديث حتى الحرب العظمى الأولى – ما ذكره أبو نَضّارة يعقوب صنّوع (١٨٣٩–١٩١٢) نفسُه عن تأسيس مسرحه في محاضرة ألقاها في باريس سنة ١٩٠٣ حيث قال :

« ليس من السَّهل أن أروي قصة مسرحي ، ذلك المسرح الذي كان في الواقع يستدرُّ دموع الفرح في عيني ، غير أنها كانت في الغالب مصحوبةً بالألم . ولِد هذا المسرح في مقهى كبير ، كانت تُعزف فيه الموسيقا في الهواء الطلق ، وذلك في وسط حديقتنا الجميلة (الأزبكية) ، في ذلك الحين ؛ أي في سنة ١٨٧٠ ، كانت ثَمّة فرقةٌ فرنسية قوية ، تتألّف من الموسيقيِّين والمطربين والممثّلين ، وفرقة تمثيلية إيطالية ، وكانتا تقومان بتسلية الجاليات الأوربية في القاهرة ، وكنتُ أشترك في جميع التَّمثيليات التي تُقدَّم في ذلك المقهى ؛ إذ كانت الفرنسية والإيطالية اللغتين اللتين أحببتُهما حبًّا جمًّا ، ودرستُ كبار كتابهما المسرحيِّين .

« وإذا كان لا بدَّ لي من أن أعترف ؛ فلأقلْ – إذاً – إن الهزليّات Les Farces والملاهي Les Comedies والغنائيّات Les Operéttes والمسرحيّات العصريّة Les Drames التي قُدِّمت على ذلك المسرح ، هي التي أوحتْ إليَّ بفكرة إنشاء مسرحي العربي . ولقد مَنَّ الله عليَّ إذ ساعدني في هذا السبيل . وقبل أن أقدِمَ على إنشاء مسرحي المتواضع قمت بدراسة جِدِّيّة للكتّاب المسرحيِّين الأوربيين ، وبخاصّة Goldoni ومولبير ، وشريدان Sheridan وذلك في لغاتهم الأصلية .

« وعندما أحسَستُ أنني أصبحت متمكّنًا ، إلى حدٍّ ما ، من الفنّ المسرحيّ، كتبتُ غنائيّةً من فصل واحد باللغة العامية ، وأقحَمْتُ فيها بعضَ الأغاني الشّعبيّة الشّائعة ، وعلّمتُ أدوارَها لعشرةٍ من الشّبّان الأذكياء ، الذين اخترتُهم من بين تلاميذي .

« ثم مضيتُ إلى قصر عابدين ، وقدّمتُ مخطوطة هذه الغنائية إلى خيري

باشا ، وهو الذي كان يتولّى الإشراف على احتفالات الخديو إسماعيل ، ورجوتُ سعادته أن يقدمها – مع أصدق الاحترام – إلى سُموِّه . كما قلتُ له: إنه يُعدُّ تنازلاً منه أن يسمح مقامُه السّامي بمساعدتي لإرشاد مواطنيّ ، في الطريق الشائك الذي يؤدي بهم إلى الرُّقيّ والمدنية ، فيتكرم سمُوُّه أن يُشرِّف مسرحيتي الصّغيرة بأنظاره السامية ، ويشجّعني على إقامة مسرح للمواطنين ، الذين لا يزالون لا يألفون الفنَّ المسرحيَّ ، ولا يفهمون شيئًا من الأوبرات الإيطالية الكبرى ، والكوميديات الفرنسية الرّائعة ، التي أقام الخديو المحبوب من أجلها مسرحَيْنِ عظيمَيْنِ .

« ويبدو أن خيري باشا – الذي كانت تربطني به صداقة وثيقة – قد استخدم كلَّ ما أوتي من بلاغة كي يُنهي إلى السيد العظيم رسالتي . وقد وفّق إلى أن يقرأ له غنائيتي ، وأن يحصلَ على الإذْن بتمثيلها على المسرح الموسيقيِّ Theatre concert في حديقة الأزبكية .

« وقدِ ابْتعثَ هذا الخبرُ السّعيد الهمة في نفوس ممثّليَّ وفي نفسي ، ودَفَعَنا إلى التّوفُّر علىَ استظهار أدوارنا ، كما قمتُ باستظهار خطابي الذي أعددتُه لأبسطَ فيه فوائد المسرح .

« كان افتتاح مسرحي العربي حدثًا من أحداث القاهرة ولن أنسى تلك الليلة على الرَّغم من الاثنتين والثلاثين سنةً التي تفصلُ بيني وبينها .

وقد غُصّتِ الصّالة والألواج بالجمهور منذ السّاعة الثّامنة ، وكان عدد الواقفين منهم يربو على عدد الجالسين . وشهد الحفلة رجالُ البلاط ، والوزراء جميعًا ، ورجال السلك السياسيّ الأوربيّ . وقامت « الأوركسترا » الوطنية ، بعزف النّشيد الخديويّ ، ثم ارتفعت السّتارة عن المسرح ، حيث كنتُ أقف مُحاطًا بممثليَّ . وأخذتُ في تقديم التّمثيلية إلى الجمهور .»

إلى أن يقول صنُّوع :

« وبعد مرور أربعةِ شهورٍ على قيام هذا المسرح القومي دعاني الخديو إسماعيل وفرقتي إلى التّمثيل على مسرحه الخاصّ في قصر النيل ، وبعد أن مثّلنا مسرحيتين قال لي أمام الوزراء وكبار رجال القصر :

« نحن ندينُ لك بإنشاء مسرحنا القومي ، فان كوميدياتك وغنائيّاتك ومآسيك – قد عرّفتِ الشّعب على الفنّ المسرحيّ . فاذهب ؛ فإنك موليير مصر، وسيبقى اسمُك كذلك أبداً .» »

بهذه الكلمات الدّالة يتّضح لنا أن النّموذج الكوميدي في المسرح كان يتطلّع إلى « موليير » ؛ ولذلك اتّجهت حركة التّرجمة إلى أعماله ، كما اتّجهت إلى الأعمال الكلاسيكية الفرنسية الأخرى عند « راسين » و « كورني » ثم اتّجهت بعد ذلك إلى « شكسبير » .

وقد نُقِلت لموليير عدة مسرحيّات قام على ترجمتها كبارُ أدباء العصر وكتّابه ومسرحيّيه . « ولم يكن موقف هؤلاء من الملهاة كموقفهم من المأساة ، بمعنى : أنهم لم يترجموا الملهاة مباشرة ؛ بل لجئوا إلى التّعريب والتّمصير والاقتباس ، أو مجاراة الروح العامة مع الحفاظ على الخط الدّرامي الرّئيسي في المواقف والانقلاب والكشف في المسرحية ، أما ما دون ذلك فإن قلم المترجم قد غيّر فيه فاتّخذ شخصياتٍ عربيةً أو مصريةً قريبة إلى نفس المُشاهد ، كما عمد إلى لغةٍ قريبة من اللغة العادية الجارية ، ولم يلجأ الكُتّاب إلى اللغة الفصحى ؛ لأن الملهاة في طبيعتها شعبيّة . ومن هنا كان تعريبُ الملهاة قائماً على استخدام العامّيّة ، سواء أ كان التّعريب أو التّمصير نثراً أو نظماً في صورة الزّجل أو الأوزان الشّعبية القريبة منه .» [1]

---

(١) محمد زغلول سلام ، السابق ، ص ٩٧ .

وإذا كان مسرح « صنّوع » قريباً من روح موليير ، حتى أطلق عليه الخديو لقب « موليير مصر » – فإن مارون النّقاش هو أوّل من أشاع روح موليير في المسرح ؛ بتأليفه وتمثيله مسرحية « البخيل » سنة ١٨٤٧م في لبنان . وهو لم يَقتبسها عن موليير ، ولم يُترجمها ؛ بل كانت من تأليفه . وترجم لموليير بعضُ الأدباء الذين ترجموا لراسين وكورني مثل نجيب الحدّاد الذي ترجم مسرحية « الطبيب المرغم » أو طبيبٌ رغم أنفه Le Médicin malgré lui .

وقد التزم نجيب الحداد بنص « موليير » وإن عرّب أسماء الأبطال ، وحافظ على الرّوح المولييرية وجوّ مسرحها الفرنسيّ مع تفهُّمٍ صحيحٍ لفكاهته وسخريته .[1]

وقام إسكندر صقلي بتعريب المسرحية نفسها بعنوان « الطبيب المغصوب » ؛ ولكنه خالف فيها طريقة نجيب الحداد ، فقد تصرّف في الشّخصيات من حيث عددُها وأسماؤها ، كما تصرّف في الحوار الفرنسيّ ، فاختصره في بعض المواضع وأسهب في بعضها الآخر في لغة بين الفصحى والمبسّطة ، دون تقيُّدٍ بقواعد اللغة ، مازجاً بين العامية في مصر ولبنان . يقول في مقدمة المسرحية : « يرى مُطالعُ هذه الرّواية أننا لم نراع القواعد النحوية في أغلب المواقف ، حيث إن الأدوار الهزلية لا تنال تمام الاستحسان عند الجمهور إلا إذا كانت طبيعيّةً ؛ ولذلك نرجو غضّ النّظر عن هذا القصور المقصود .»

ومن أشهر من مصّر مسرحيات « موليير » أو كوميدياته محمد عثمان جلال؛ إذ مصر أربع مسرحيات نشرها في كتاب بعنوان « أربعُ روايات من نُخب التياترات » وضمّت مسرحيات « طرطوف » أو الشيخ متلوف ، كما سمّاها بعد التّمصير ، و « النّساء العالمات » وهو الاسم الذي اختاره لمسرحية Les Femmes Savantes ومدرسة الأزواج L'Ecole des Maris ومدرسة النّساء

(١) محمد زغلول سلام ، نفسه ، ص ٩٨ .

Ecole Des Femmes . ثم مصّر مسرحية خامسة لموليير هي : « الثُّقلاء » أو Les Facheux .

ويذهب د . سلام إلى أن محمد عثمان جلال قد راعى في تمصيره لمسرحيات موليير مِزاج الشّعب المصري ، وخاطبَه باللغة القريبة إليه ، في قالب زجليٍّ مَرِح ، كما راعى تقاليد الشّرق الإسلامي . يقول محمد عثمان جلال في مقدمة « الأربع روايات » : « ثم أخذتُ في ترجمة التّياترات ، وبدأتُ بكتابٍ يُسمّى الشيخ متلوف نظير « طرطوف » الذي عمله موليير بفرنسا ، مع التزام نظمه كأصله ، ومراعاة عوائد الشرق .»

وفي سوريا ولد المسرحُ العربيُّ عام ١٨٤٨ ، ثم انتقل بعض السُّوريين واللبنانين إلى مصر لمواصلة نشاطهم المسرحيّ ، وكان أول جَوْقٍ جاء إلى مصر جوق سليم النّقاش .»[١]

وإبّان الحرب العالميّة الأولى شاعت مسرحيات « الفارْس » ، ومثّلتْها بعضُ الفرق المسرحية الكوميدية في بداية نشأتها ، مثل فرقتي علي الكسّار ونجيب الرّيحاني . وبعد عودة يوسف وهبي من إيطاليا مالت فرقته إلى « الميلودرام » وأصبحت هذه الفرقة معشوقة الجماهير ، على حدّ تعبير « لنداو » . ولكن يوسف وهبي لم يلبث أن اتّجه إلى الكوميديا تحقيقاً لرغبة الجمهور . كما قدّمت فرقة عكاشة مجموعةً مسرحياتٍ لتوفيق الحكيم منذ سنة ١٩٢٣ ، منها المسرحية الكوميدية « العريس » التي مصّرها عن مسرحية فرنسية ، وهي من الكوميديا الخفيفة التي تعتمد على المفارقات والمفاجآت وسوء التّفاهم. و « خاتم سليمان » التي يشير إعلانها إلى أنها « أوبرا كوميك ذات ثلاثة فصول » ، وكتب توفيق الحكيم مسرحية أخرى لفرقة عكاشة مستوحاةً من ألف ليلة وليلة اسمُها « علي بابا » .

---

(١) محمد زغلول سلام ، نفسه ، ص ١٠٩ .

ويُعتبر نجيب الريحاني وعلي الكسّار نجمَي المسرح الفكاهيّ في هذه المرحلة. وقد بدأ عملهما قبل الحرب الأولى واستمرّا بعدها بنجاح « بعد أن طوّر كلٌّ منهما نفسَه وأداءه المسرحيّ . وقد بدأ نجيب الريحاني اتّجاهه الفكاهيّ بتمثيل شخصية « كِشْكِشْ بك » التي اخترعها ، واستمرّ في أدائها فترة طويلة . وهي تمثّل عمدة ريفيًّا يُنفق في بذخ على الحسناوات ، اللائي يحدُث له معهن كثيرٌ من المفارقات والمواقف المضحكة .» [1]

ولم يكن نجيب الريحاني أولَ من صوّر شخصية العمدة في مسرحياتٍ كوميدية ، وعلى تلك الصّورة التي عُرِض بها ، فقد سبقه عزيز عيد إلى ذلك الدّور . ولا شك في أن الريحاني — وقد تَتَلْمَذَ على عزيز عيد — تأثر به في هذا الدور . يقول « لنداو » : « إن شخصية كشكش بك تعكس روح الرّجل الطيّب البسيط الذي يتلقى كل الأمور ببساطة وصدر رحب ، من مشكلات الدّنيا والمال والأحوال الاجتماعية والأخلاقية .»

واتّصل الريحاني بعد ذلك ببديع خيري ، واشتركا معاً في كتابة الكثير من المسرحيات الناجحة التي عُرِف بها مسرحُ الريحاني ، وذاعت شهرته . ومن بين تلك المسرحيّات النّاجحة « حسن ومرقص وكوهين » ، التي أعيد تمثيلُها أكثر من مرة لنجاحها ، ولغرضها الاجتماعي ، على النّحو الذي يبيّن لنا أن مسرح الريحاني وبديع خيري كان يتّجه نحو معالجة قضايا المجتمع المصريّ في مرحلة ما بعد الحرب الأولى ، حيث كانا يقدّمان المشكلة في قالب من السُّخرية من الأوضاع السّائدة ، وذلك دون أن يؤذيا أحداً بتلك السُّخرية ؛ مما جعل الريحاني محبوباً لدى النّاس جميعاً في مّصر .» [2]

وأشتهر علي الكسار بأداء دور بَرْبَرِي مصر الوحيد . وكان مسرحُه من نوع

---

(١) محمد زغلول سلام ، السابق ، ص ١٤٦ .

(٢) نفسه ، ص ١٤٨ ، رشاد كامل : شهريات السينما ، في مجلة الكاتب المصري عدد ١٧ فبراير ١٩٤٧ .

« الفارْس » ، على النَّحو الذي يُظهر تطوُّرَ المسرح الكوميدي في العالم العربي الحديث تطوُّراً يستجيب لأذواق الطبقات الجديدة .

هذا التَّطور اتَّجه نحو التَّأليف إلى جانب التَّرجمة والتَّعريب والتَّمصير في المأساة والملهاة ، إلى جانب المسرح الغنائيّ والاستعراضيّ . ومن أبرز المؤلفين في هذه المرحلة : إبراهيم رمزي ، ومحمود تيمور ؛ وأمين صدقي ، وأنطون يزبك ، وبديع خيري ، وتوفيق الحكيم ، وأمير الشعراء أحمد شوقي ، وعباس علام ، وعلي أحمد باكثير ، وأحمد زكي أبو شادي ، كما شارك في الترجمة من كبار الأدباء : خليل مطران ، ومحمد السباعي .

ويتوقَّف توفيق الحكيم عند أرستوفان رائد المسرح الكوميدي عند الإغريق ، ويجد في مسرحه السَّاخر دافعاً لمسرحه السياسي ، فيعالج مشكلة الحكم في مسرحية « براكسا » التي ظهرت طبعتها الأولى عام ١٩٣٩ ، عقب الأزمة التي أثارها الحكيم عن البرلمان عام ١٩٣٨ ، وكان ذلك إثر مقالٍ له في مجلة آخر ساعة — قدَّمه مصطفى أمين بعنوان « أنا عدوُّ المرأة والنِّظام البرلماني ؛ لأن طبيعة الاثنين في الغالب واحدة : الثَّرثرة !» [1]

وينشر الحكيم فيما بين عامَيْ ١٩٣٠ و ١٩٤٠ سبعَ مسرحيات ، ثم ينشر إحدى وعشرين مسرحيةً أخرى من ذوات المشهدَيْنِ إلى ذوات الفصول الأربعة ، جُمعت تحت عنوان « مسرح المجتمع » معظمُها كوميديّ اجتماعيٌّ ، يعمد فيه إلى نقد بعض عيوب المجتمع . وإن كان أحياناً يعالج بهذه الكوميديا بعضَ المآسي ، انطلاقاً من أن شرَّ البليَّة ما يُضحك . ولهذا فقد جعل مأساة الأخذ بالثأر في صعيد مصر موضوعاً لإحدى مسرحياته تلك بعنوان « أغنية الموت » .

ومسرحية « ليلة الزفاف » التي تحولت إلى فيلم سينمائي ، من هذا اللون

(١) محمد زغلول سلام ، السابق ، ص ١٥٨ .

الكوميدي الاجتماعي ؛ يتعلّق موضوعها بالمرأة ، ويتهكّم فيها بالنّساء ، كتبها في فصل واحد بالعامية . وفي أعمال أخرى يتناول مشكلات التخلف الاجتماعي ، ويعالج جانباً منها في مسرحية « الزّمار » وهي كوميديا مستمدّة من الرّيف المصريّ .

وفي مسرحيته التي كتبها بعد ثورة ١٩٥٢ بعنوان « الأيدي النّاعمة » — يمجّد العمل ، ويرى فيه المصدرَ الوحيد لكسب العيش — يوظّف الكوميديا للفكر الاجتماعي ؛ فيدير المسرحية حول شخصيتَيْن رئيسيّتَيْن ، هما أميرٌ من أمراء الأسرة المالكة السّابقة التي أطاحت بها الثورة وصادرت أملاكها ؛ فأصبح لا يملك غيرَ القصر الذي يسكنه ، وبعض ما يحفظ عليه حياته من راتبٍ يجيء بلا عمل ، وصديقُه الأستاذ عالم اللغة المتخصّصُ في « حتّى » التي أصبحت عَلَماً عليه دِلالةً على تخصُّصه . وكان لهذا الاتّجاه أثره في توظيف الكوميديا للفكر الاجتماعيّ .

لقد أصبحت الفكاهة عنصراً وظيفيًّا في الدّراما الحديثة عند توفيق الحكيم ، وعند كثير غيره من الكتّاب المسرحيين ، الذين أثّروا المسرح العربي بما قدموه من مسرحيات كوميدية مؤلّفة أو مترجمة أو مقتبسة . الأمرُ الذي يشير إلى أنها — الفكاهة — أصبحتْ وسيلة اجتماعية فعالة في خدمة النّقد الاجتماعيّ والتّقويم الخلقيّ ، وهذا ما يجعلُ للأدب الفكاهيّ في جميع الأجناس الأدبيّة أهميتَهُ وخطورتَه في حياة الإنسان .

المراجع

أولا – المراجع العربية

ابن سيده : المخصص . القاهرة ، المطبعة الأميرية ، ١٩٠٣ .

ابن طباطبا : عيار الشعر .

ابن منظور : لسان العرب . القاهرة ، المطبعة الأميرية، ١٨٨١–١٨٩٠ .

ابن وهب : البرهان في وجوه البيان ، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي .

أحمد الإسكندري وآخرون : تاريخ الأدب العربي . ج ٤ .

أميرة حسن نويرة : دون كيشوت وعنصر السخرية في الرواية الإنجليزية في القرن الثامن عشر . عالم الفكر ، أكتوبر–ديسمبر ١٩٨٢ .

أحمد الحوفي : الفكاهة في الأدب ؛ أصولها وأنواعها . القاهرة ، دار نهضة مصر ، ١٩٦٦ .

بوتس ، ل . ج . : الملهاة في المسرحية والقصة ، ترجمة إدوار حليم . القاهرة ، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر ، ١٩٦٥ .

توماس ، هنري و دانالي توماس : أعلام الفن القصصي ، ترجمة عثمان نويه. القاهرة ، دار الهلال ، ١٩٧٨ . (كتاب الهلال)

الجاحظ : البخلاء . بيروت ، دار بيروت .

دوتان ، بول : الأدب الإنجليزي . القاهرة ، دار الفكر العربي ، ١٩٤٨ .

ديوكس ، أشيلي : الدراما ، ترجمة محمد خيري ومراجعة عبد الحميد يونس . القاهرة ، سلسلة الألف كتاب .

راسكو ، برتون : عمالقة الأدب ، ترجمة دريني خشبة . القاهرة ، سلسلة الألف كتاب ، ١٩٦١ .

رشاد كامل : شهريات السينما . الكاتب المصري ، عدد ١٧ فبراير ١٩٤٧ .

زكريا إبراهيم : سيكولوجية الفكاهة والضحك . القاهرة ، مكتبة مصر .

سامي الدهان : الهجاء . القاهرة ، دار المعارف .

سامية محمد جابر : الاتصال الجماهيري والمجتمع الحديث .

شكري محمد عياد : القصة القصيرة في مصر . القاهرة ، معهد البحوث والدراسات العربية ، ١٩٦٧-١٩٦٨ .

شوقي ضيف : الفكاهة في مصر . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٥ .

عباس محمود العقاد : أشتات مجتمعات في اللغة والأدب . القاهرة ، دار المعارف .

عباس محمود العقاد : ألوان من القصة القصيرة في الأدب الأمريكي . القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٨٣ .

عباس محمود العقاد : جحا الضاحك المضحك . القاهرة ، دار نهضة مصر .

عبد الحميد يونس : الحكاية الشعبية . القاهرة ، دار الكاتب العربي ، ١٩٦٨ .

عبد الحميد يونس : فن القصة القصيرة . القاهرة ، دار المعرفة .

عز الدين إسماعيل : الأدب وفنونه . القاهرة ، دار الفكر العربي ، ١٩٧٣ .

علي أدهم : لماذا يشقى الإنسان ؟ القاهرة ، مكتبة نهضة مصر ، د . ت .

علي درويش : دراسات في المسرح الفرنسي . القاهرة ، هيئة الكتاب ، ١٩٧٣ .

قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي . القاهرة، مكتبة الكليات الأزهرية ، ١٩٧٩ .

لانسون ، جوستاف : تاريخ الأدب الفرنسي .

ماكيفر ، ر. ر. : المجتمع ، ج ١ ، ط ٣ ، ترجمة علي أحمد عيسى . القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٧٤ .

محمد زغلول سلام : المسرح والمجتمع في مائة عام . الإسكندرية ، منشأة المعارف ، ١٩٨٨ .

محمد عبد الغني حسن : الفكاهة في الشعر المعاصر . الهلال ، أغسطس ١٩٧٤ .

محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن . القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية .

محمد غنيمي هلال : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث . القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية .

محمد مندور : نماذج بشرية . القاهرة ، دار المعرفة .

موسوعة المصطلح النقدي ، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة .

موير ، إدوين : بناء الرواية ، ترجمة إبراهيم الصيرفي . القاهرة ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٦٥ .

ناصر الحاني : المصطلح في الأدب الغربي . بيروت ، المكتبة العصرية ، ١٩٦٨ .

هوايتنج ، فرانك م. : المدخل إلى الفنون المسرحية ، ترجمة كامل

يوسف وآخرين . القاهرة ، دار المعرفة .

هوراس : فن الشعر ، ترجمة لويس عوض . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٨ .

وديعة طه النجم : الفكاهة في الأدب العباسي . عالم الفكر ، أكتوبر ، ١٩٨٢ .

ثانيا - المراجع الأجنبية

- Baudelaire: " *Curiosités esthétiques" De l'essence du rire.* Paris, Calmann-Lévy, 1884.

- Beerbohm, Sir Max: *Yet again; the humour of the public.*

- Bentley, Eric: *Introduction to Let's get a divorce and other plays.* N. Y., Hill and Wang, 1955.

- Bergson, H.: *Le rire.* Paris, P. U. F., 1944.

- Clark, A. M.: *Studies in literary modes.* Edinburgh, 1946.

- Cooley, C. H.: *Social process.* N. Y., 1918.

- Eysench, H. J.: *Les dimensions de la personalité.* Paris, 1950.

- Hudson: *An introduction th the study of literature.* 2nd ed.

- Lalo: *Esthétique de rire; conclusion.* Paris.

- Mc Dougal, W.: *An outline of psychology.* London, Methuen, 1923.

- Pagnol, Marcel: *Notes sur le rire.* Paris, Nogel, 1947.

- Rabelais: " *Pour ce que rire est le propre de l'homme."*

ترمي سلسلة «أدبيات» ، في كل كتاب يصدر فيها ، إلى معالجة موضوع أو قضية أدبية معالجة عامة شاملة يفيد منها القارئ العام والقارئ المتخصص . والسلسلة في مجموعها تمثل موسوعة أدبية متكاملة ، ولا تقتصر في تناولها للموضوعات على الأدب العربي فحسب ، بل تتجاوزه إلى الآداب غير العربية . والسلسلة وصفية ، تعنى أساسا بتعريف القارئ بالموضوع ، وتنأى عن الأحكام القاطعة في القضايا الأدبية الجدلية أو الحافلة بالخلافات .

أدبيات

١ - الأدب المقارن
٢ - أدب الرحلة
٣ - المدائح النبوية
٤ - أدب السيرة الذاتية
٥ - علم اجتماع الأدب
٦ - الأدب الفكاهي
٧ - المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم
٨ - فن الترجمة
٩ - الصورة الفنية عند النابغة الذبياني